الجاذبية المميتة

سوزان ليونارد



ترجمة عبد المقصود عبد الكريم


محمد خطاب

الجاذبية المميتة

تأليف
سوزان ليونارد

ترجمة
عبد المقصود عبد الكريم



الجاذبية المميتة

سوزان ليونارد

Fatal Attraction

Suzan Leonard



الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٥٢٩ ٥

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ٢٠٠٩.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١٠.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور عبد المقصود عبد الكريم.

المحتويات

المقدمة ٧

١- «لن يتم تجاهلي يا دان»: مفاتيح سردية للتشويق وإثارة الخوف ١٣

٢- الأجناس الفنية الأمريكية في «الجاذبية المميتة» ٤٥

٣- النساء العاملات في الثمانينيات: النزعة الأنثوية وتاريخ استقبال «الجاذبية المميتة» ٧٧

٤- الجنس الشهواني، والإيدز، وحالة البقاء أوفياء ١٠٥

٥- هويات الأنثى ونماذج ما بعد الأنثوية ١٢٧


MOHAMED KHATAB



المقدمة

برهن الخليط المميز الذي يتكون منه فيلم «الجاذبية المميتة»، منذ بداية عرضه على نطاق واسع في ١٩٨٧م، وهو خليط من النشاط الجنسي sexuality والإثارة والخوف والقيم العائلية، برهن على أنه موضوع مربح، حتى لو أثار الجدل في حوليات السينما الأمريكية. حقق الفيلم ما يربو على ١٥٦ مليون دولار من الأرباح داخل الولايات المتحدة، ورُشِّح لِسِت جوائز أوسكار، وبشكل غير منطقي حقق شباك التذاكر في الأسبوع الثاني أموالًا أكثر مما حقق في الأسبوع الأول، وهي شبه حقيقة تؤكد حماس المشاهدين الذين دعمَت حملةُ كلامهم المتداول النجاحَ الهائل للفيلم. عُرِض الفيلم في دور العرض الأمريكية لتسعة وثلاثين أسبوعًا بشكل يثير الدهشة، ورافقت الكثيرَ من الحفلات صرخاتُ الجماهير الغاضبة: «اقتل العاهرة!» وقد حظي الفيلم بالتقدير تعبيرًا عن ردع مؤثر بشدة للخيانة الزوجية، وربما اعتُبِرت تذكرة السينما بديلًا اقتصاديًّا لسنوات من العلاج الأُسرِي المكلِّف. وقد أشبَع الفيلم أيضًا اهتمامات الشهوانيين: المشاهد الجنسية في «الجاذبية المميتة» عنيفة وحيوية، وقد صور الفيلم رغبةً مَرِحةً تقريبًا في السخرية من الاحتشام والكبت لصالح الحسي والجريء. ولا يحتاج المرء لتأكيد هذه الروح الجماعية إلا إلى النظر إلى أكثر صور الفيلم لفتًا للانتباه في لحظة خلدت للأبد بمصطلح «غلاية الأرنب».

كان لعرض فيلم «الجاذبية المميتة» لرجل يقع في علاقة غرامية عارضة، يتبين فيما بعد أن لها نتائج خطيرة؛ صدًى عميقٌ أيضًا في لحظته التاريخية، وبسرعة اعتُبِر «الجاذبية المميتة» فيلمًا عصريًّا؛ لأنه عالج بمهارة المخاوف الثقافية المتعلقة بالنساء العاملات والنشاط الجنسي والوظيفة والخيانة الزوجية. وقد رأى كثيرون، في وقت من

الأوقات حين كانت «القيم العائلية» تحظى باهتمام وطني، أن علاقة دان جاليجر (مايكل دوجلاس)،[١] وهي علاقة جاءت بشكل غير متعمد على ما يبدو، تصور النتائج الخطيرة للنشاط الجنسي المحظور، وشملت الاحتمالات في حالة دان حدوث حمل غير مرغوب، والاغتراب عن أسرته، والمخاطر التي تعرضت لها حياته وحياة من يحبهم. واعتبرت هذه النتائج تلميحًا، أيضًا، للأوبئة الثقافية الأخرى المرتبطة بالموضوع، ومن أبرزها أزمة الإيدز التي تتفاقم بسرعة. باختصار، إذا كان الخطاب السياسي الاجتماعي في فترة حكم ريجان[٢] وصم الخيانة الزوجية بصفات امتدت إلى أبعد بكثير مما هو منزلي، فقد وُصِف فعل دان الأناني بأنه تهديد لمؤسسة الأسرة ككل، للأساس الراسخ الذي يُعتقَد أن الأمة ترتكز عليه. وكان من الصعب في الحقيقة تجاهل حكاية أخلاق الأسرة.

وقد أثار «الجاذبية المميتة» اهتمامًا بما اعتُبِر تشبُّعًا بسياسات النوع gender؛ ويعود الفضل في ذلك لتوقيته ومعالجة أَلِكس فورست (جلن كلوز)،[٣] امرأة عاملة ترفض التخلي عن دان بعد أن قضيا معًا عطلة نهاية أسبوع، وقد اعتُبِر الفيلم على نطاق واسع تعليقًا على فشل الموجة الثانية من الحركة الأنثوية feminist. وبالتالي، حقق تميُّزًا ملتبسًا باعتباره من المنتجات الثقافية الأولى التي اعتبرت على نطاق واسع جزءًا من «رد الفعل المناهض» للأنثوية. وأثار تأكيد الفيلم على الأخطار غير المتوقعة لتحرر الأنثى ضغينة هائلة، وخاصة بين أنصار الأنثوية الذين وجدوا فيه صورًا مهينة للنساء. وتبرهن إحدى النوادر على أنها ذات مغزًى: بعد عرض الفيلم بوقت قصير، وصفت الناقدة آمي توبين، وهي كاتبة في «صوت القرية»، محادثة بينها وبين لورا مولفي[٤] التي ربما يُعتَبر مقالُها «المتعة البصرية والسينما الروائية» مقالًا يحمل بذور نظرية السينما الأنثوية. وتوبين المحبَطة تحاول أن

[١] مايكل دوجلاس Michael Douglas (١٩٤٤م–…): ممثل أمريكي، بطل «الجاذبية المميتة»، قام في الفيلم بدور دان جاليجر Dan Gallagher، وحيث إن الفصل الأول من الكتاب يقدم عرضًا وافيًا لكل ما يتعلق بالفيلم، فسوف أتجنب ذلك في الهوامش. (المترجم)

[٢] ريجان Reagan (١٩١١–٢٠٠٤م): رئيس الولايات المتحدة من ١٩٨١م إلى ١٩٨٩م. (المترجم)

[٣] جلن كلوز Glenn Close (١٩٤٧م–…): ممثلة ومطربة أمريكية، بطلة «الجاذبية المميتة»، قامت بدور أَلِكس فورست Alex Forrest. (المترجم)

[٤] آمي توبين Amy Taubin (١٩٣٩م–…): ناقدة سينمائية أمريكية، تكتب بانتظام في صوت القرية Village Voice، وهي جريدة مجانية أسبوعية تصدر في مدينة نيويورك. لورا مولفي Laura Mulvey (١٩٤٩م–…): أستاذة في السينما والدراسات الإعلامية في بيربك Birkbeck، جامعة لندن. (المترجم)

تشرح لمولفي السبب الذي جعلها تشعر ببشاعة شديدة وهي تشاهد «الجاذبية المميتة»، قالت مولفي لتوبين، ولم تكن تعرف أن أدريان لان مخرج الفيلم، إن الفيلم الوحيد الذي جعلها تشعر بذلك الشعور السيئ كان «تسعة أسابيع ونصف[٥]» وهو عمل آخر من أعمال أدريان. تشرح توبين: «إن إحساس المرأة بنفسها في عالم لان دلالة على قيمتها في أعين الرجال» (١٩٨٧م: ٩٠). وتؤكد قدرة «الجاذبية المميتة» على اختراق نفسية حتى أمهر المشاهدات، التأثير الذي يتجاوز نصَّ الفيلم؛ باختصار، رحب المشاهدون بفيلم «الجاذبية المميتة» وهم يدركون أن الأبعاد المهمة للنوع والنشاط الجنسي كانت مهدَّدة بالضياع على الملأ.

تحول الحديث أكثر، والجدل حول الفيلم يصل إلى قمته، إلى موضوع عداء امرأة عاملة مهووسة في «الجاذبية المميتة» لأسرة صغيرة يسود بينها الوئام، وابتهاج الأسرة بالنصر، مع أن الانتصار القاتل أكد بدوره على أهمية القيم «التقليدية». ولا تمثل أَلِكس مطارِدةً مصابةً بالذهان فقط، لكنها تمثل أيضًا — بشكل نموذجي تمامًا — «امرأة يائسة» أعاق طموحُها المهني نجاحها في الزواج، وتركها تحسد متع الزواج التي توجد في المحيط العائلي. وبهذه الطريقة وضع الفيلم ماضي النزعة الأنثوية feminism ومستقبلها في بؤرة اهتمام الأمة، ويعود الفضل في ذلك خاصة إلى حقيقة أنه أكد على الزواج والإنجاب والوظيفة باعتبارها مسائل تخص كل النساء. ومع أن النتائج الراسخة لهذه المناقشة لم تكن واضحة تمامًا في أواخر الثمانينيات، إلا أن الفيلم كشف عن قدرة خارقة على اختراق النساء، وبشكل أوسع، على تشخيص الاستثمارات الثقافية المتنافسة في مفهوم «العمل» ومفهوم «الأسرة». وقد أثبتت هذه الفروق أنها كاشفة؛ حيث صار هذا التقسيم، في السنوات التالية لعرض الفيلم، نموذجيًّا إلى حدٍّ بعيد في عصر ما بعد الأنثوية.[٦]

يستمر الصعود الهائل لشعبية الفيلم في ١٩٨٧م حتى يكفل، في الحقيقة، وضعه المميز في المشهد الطبيعي لماضي ثقافة وسائل الإعلام الأمريكية وحاضرها. وينسب إلى

[٥] أدريان لان Adrian Lyne (١٩٤١م–...): مخرج ومنتج سينمائي. تسعة أسابيع ونصف 9.5 Weeks: فيلم من إنتاج ١٩٨٦م، عن رواية قصيرة للكاتبة إليزابيث ماك نيل McNeil بالعنوان نفسه. (المترجم)

[٦] ما بعد الأنثوية postfeminist: استخدم مصطلح post-feminism أول مرة في ثمانينيات القرن العشرين ليصف رد الفعل ضد الموجة الثانية من الأنثوية. ويشير المصطلح الآن إلى كثير من النظريات التي تتبنى مقاربات نقدية للخطابات الأنثوية السابقة بما فيها أفكار الموجة الثانية. (المترجم)

الفيلم، ضمن إنجازات أخرى، أنه بدأ جنسًا فنيًّا جديدًا في السينما، يعرف باسم «الإثارة الشهوانية»،[٧] وقد أطلق عليه هذا الاسم؛ لأنه يهتم بالجنس والعنف بالقدر نفسه، كما يقدم أيضًا الفرصة والتفسير لينصهرا معًا بوضوح. وكثيرًا ما يُستشهَد بفيلم «الجاذبية المميتة» كنصٍّ أصلي، ويُشار إليه، ويُحاكَى بطُرقٍ أخرى، وقد دخل مصطلح «غلاية الأرنب» المعجم الشعبي للدلالة على ولع أَلِكس بوسائل مبتكرة للانتقام، ووصف موجز للنساء اللائي يرغبن في اللجوء إلى أساليب سادية للإعلان عن وجودهن لأحبابهن الحاليين أو السابقين. بينما يشار إلى صورة غلاية الأرنب في الثقافة العامة بصورة تثير الغثيان، واعتُبِرت دائمًا ردًّا على اتخاذ قرارات رومانسية بائسة، وخاصةً، تحذيرًا للرجال من مصادقة امرأة حادة، خشية أن تُعمِي الجاذبية والإثارة الجنسية المرءَ عن قدراتها الشريرة. ويواصل «الجاذبية المميتة» الصمود كحكاية تحذيرية بامتياز، حكاية يبقى تأثيرها الرهيب على ليبيدو الذكر أسطوريًّا. في «الأرق في سياتل» (١٩٩٣م) يقول سام بلدوين (توم هانكز) لابنه:[٨] «حسنًا رأيتُه وقد أفزعني بصورة رهيبة. أفزع الجميع في أمريكا بصورة رهيبة!» كما لو كان الاحتفال في ديسمبر ٢٠٠٧م بمرور عشرين عامًا على عرض «الجاذبية المميتة» يؤكد على هذه العبارة، فقد احتفل ببث مباشر من الأسوشيتد بريس واقتُبِست مقولة جلن كلوز: «ضرب ذلك الفيلم على عصب بالغ الهشاشة. كره أنصار الأنثوية الفيلم وكان ذلك بمثابة صدمة لي ... لكن أَلِكس تُعتَبر بطلة الآن. وما زال الرجال يأتون إليَّ ويقولون: «أفزعْتِني بصورة رهيبة.» ويقولون أحيانًا: «أنقذْتِ زواجي.»» (هارتفورد كورانت، ٢٠٠٧م، D2).[٩] تستشهد كلوز، متعمدة أو غير متعمدة، بفيلم «الأرق في سياتل»، مقدمة بالفعل قاعة مليئة بالمرايا تؤكد وضع أَلِكس كشخصية تتأرجح بين الحقيقة والصور القصصية. هكذا تعيش أَلِكس فورست نموذجًا طيفيًّا في كل من العالَمين الحقيقي والمتخيَّل، وهما عالمان يؤثِّر كلٌّ منهما في الآخر بالتبادل. توضح أيضًا صورة أَلِكس التي يمكن أن تظل تدفع الرجال

[٧] الإثارة الشهوانية erotic thriller: فيلم أو جنس أدبي يجمع بين الشهوانية والإثارة. (المترجم)

[٨] الأرق في سياتل Sleepless in Seattle: فيلم كوميدي رومانسي أمريكي، من تأليف نورا إفرون Nora Ephron وإخراجها، بطولة توم هانكز Tom Hanks (ممثل وكاتب ومخرج ومنتج أمريكي من مواليد ١٩٥٦م) في دور سام بلدوين Sam Baldwin، ومِج ران Meg Ryan (ممثلة أمريكية من مواليد ١٩٦١م) في دور آني ريد Annie Reed. (المترجم)

[٩] هارتفورد كورانت Hartford Courant: من أوسع الجرائد اليومية انتشارًا في شمال الولايات المتحدة. (المترجم)

نتيجة الخجل إلى الإخلاص، مدى توغل «الجاذبية المميتة» في وعي الأمة نصيرًا لنجاح الأسرة واستقرارها، وكثيرًا ما يقدِّم الفيلم مؤشرًا ثقافيًّا يقيس المشاهدون في الماضي والحاضر علاقاتهم على طيفه. وحتى اليوم تعبر مواقع المعجبين على الإنترنت بشكل جديد عن استحقاق دان للَّوم، وتقدم تبريرات لردود أفعال أَلِكس، وتتنازع بشأن مسائل الإخلاص الجنسي.

يسعى هذا الكتاب إلى الاعتراف بهذا التاريخ المعقَّد، باحثًا عما يجعل «الجاذبية المميتة» عنصرًا ثابتًا، ويبقى عنصرًا ثابتًا، في مشهد السينما الأمريكية. ينتقل الكتاب من تحليل الخصائص الشكلية للفيلم والموتيفات الرئيسية (الفصل الأول)، إلى مكانته كجنس فني هجين (الفصل الثاني)، ويصل إلى الاهتمامات الثقافية في فصوله الثلاثة الأخيرة. يتناول الكتاب، بصور مختلفة، المناظرة الأنثوية التي أحاطت بالفيلم في الثمانينيات (الفصل الثالث)، وقضايا النشاط الجنسي والزنا (الفصل الرابع)، والتأثير المستمر للفيلم على ما بعد الأنثوية (الفصل الخامس)، ويعرض الاهتمام بفيلم «الجاذبية المميتة» كفيلم نجح إقحامه في المناظرات الاجتماعية السائدة في وقته في صياغة المصطلحات التي فُهِمت بها القضايا الثقافية، وخاصة الأنثوية، لسنوات منذ ذلك الوقت. وربما يعود ذلك إلى أن «الجاذبية المميتة» يدفع الثقافة الأمريكية إلى مواجهة بعض أعمق الأسئلة في الحياة الحديثة، يطلب من المشاهدين تأمل ما يشكِّل عملًا غير خلقي، وإعادة النظر في المسئوليات والالتزامات التي يدينون بها لأسرهم، وتقدير الاحتياجات المتصارعة للأمان والمغامرة أحيانًا، وفحص الكيفية التي يتم بها تخيُّل العلاقات بين النشاط الجنسي والألفة والمشاركة، وتعزيز هذه العلاقات بعد ذلك. يؤكد وضع «الجاذبية المميتة» بوصفه غلاية أرانب أنه سوف يرتبط دائمًا بعمل مهووس من أعمال الانتقام والعقاب، إلا أن هذا الكتاب يسعى للتقليل من هذه السمة لصالح فحص التعليق الأكثر تعقيدًا الذي أحدثه الفيلم حول النشاط الجنسي والأخلاق والزواج والمسئولية الناتجة عن العلاقة بينها. ويفحص الكتاب اللحظات الفريدة من الهلع أو اللذة التي اشتهر بها الفيلم، ويقدِّرها، يفضل مع ذلك مناقشة الفيلم كموضوع ثقافي، موضوع تدخَّل باستمرار في الاعتبارات التي نُسيِّر بها حيواتنا.

الفصل الأول

«لن يتم تجاهلي يا دان»: مفاتيح سردية للتشويق وإثارة الخوف[1]

تشمل قائمة المشاهد والأصوات التي يرتكز عليها «الجاذبية المميتة» ما يلي: تليفون يرن فجأة، ويقاطع حفل عشاء. ومشهد اثنين يستمتعان بتناول مكرونة ونبيذ أحمر، ويتحدثان عن الأنغام الرائعة في أوبرا «مدام بترفلاي».[2] وصوت براد شاي يغلي بصوت عالٍ. وصورة امرأة وطفلة تتجولان في حديقة ملاهٍ في يوم عاصف. لا شيء من هذه الأصوات المختارة، باقتطاعها خارج السياق، ينذر بشؤم، إلا أن كل صوت منها في «الجاذبية المميتة» ينذر بالخطر، ويصبح استغاثة عاطفية، أو بصرية، أو سمعية، بأن وباءً أُطلِق له العنان. يقتحم التليفونُ الذي يرن بلا توقف، على سبيل المثال، بيتَ جاليجر بعنف وبدون توقُّع، ويذكِّر بشكل مرعب بالمرأة المهانة التي تستخدمه كآخر وسيلة اتصال يائسة بالرجل المتزوج الذي استحوذ على عقلها (توجد صور التليفون بقوة كبيرة في السجل العاطفي لفيلم «الجاذبية المميتة» حتى أنه يوضع على قائمة نسخة دي في دي DVD في الاحتفال بمرور ١٥ سنة على

[1] العنوان الأصلي للفصل: “I’m Not Going to be Ignored, Dan”; Narrative Cues for Suspense and Intimidation، وعبارة «لن يتم تجاهلي يا دان» وردت على لسان ألكس في الفيلم مخاطبة دان. (المترجم)

[2] مدام بترفلاي Madame Butterfly: أوبرا أَلَّفها الإيطالي جياكومو بوتشيني Giacomo Puccini (١٨٥٨–١٩٢٤م) سنة ١٩٠٤م. شخصية العنوان يابانية مخطوبة لضابط بحري أمريكي في اليابان، يغادر إلى الولايات المتحدة بوعد بالعودة، لكنه يعود بعد ثلاث سنوات متزوِّجًا من أمريكية. بترفلاي — وقد شعرت بالعار — تطعن نفسها؛ يتوسل الضابطُ العفوَ منها، وتموت بين ذراعيه. (المترجم)

عرضه. بجوار صورتين متحركتين لمايكل دوجلاس وجلن كلوز، يوضع التليفون الأبيض على خلفية بيضاء تمامًا، ويرنُّ بشكل متقطِّع).

يرن التليفون عشر مرات في الفيلم، وهو رقم ربما يكمن خلف الإحساس القوي بالتمزُّق الذي يصاحب كل اقتحام من هذه الاقتحامات. تُقْلِق أَلِكس، مستخدمةً التليفون في أي وقت من النهار أو الليل، نومَ أسرة جاليجر، كما تتطفل على نهارهم المفعم بالنشاط. تستخدم أَلِكس التليفون، وقد حُرِمت من كل وسائل الاتصال الأخرى، لهدف منحرف: حتى لو لم تستطع الوصول إلى دان، كما تُعبِّر ببراعة شديدة، فإنها لن تُنسى. بسرعة، حتى يكفي إيحاء الرنة ليجعل دان، الزوج المذنب والمعنَّف، يعرق ويلهث، ويجري إلى التليفون. ويشعر بارتياح واضح حين يعرف أنها ليست أَلِكس، وبرغم ذلك، مثل كارثة شَرْطية،[3] ينعم دان بالارتياح مؤقَّتًا فقط، ارتياح يستمر حتى المكالمة الثانية، سواء كانت بريئة أم لم تكن.

يمثل الميل لجعل العادي يبدو مروِّعًا دعامة أساسية لجنسي الرعب والإثارة، الجنسين الفنيين اللذين يدين لهما «الجاذبية المميتة» بقدر كبير من الولاء. يرصد الفصل الثاني هذه الأمور المتنوعة، ويمهد الفصل الأول لهذه المناقشة بفحص التأثيرات المروِّعة للفيلم، ليوضح كيف تُصنَّع خلال الاستراتيجيات الرسمية الخاصة بالفيلم المكوِّناتُ التكنولوجية التي تتضافر لتنتج أقصى تأثير عاطفي. من السهل أن نستشهد، على سبيل المثال، باكتشاف الأرنب المغلي في مطبخ أسرة جاليجر كلحظة مروِّعة. ومن الأسهل أن ننسى، برغم ذلك، أن تتابع اللقطات ملتقط ومنفَّذ للتركيز على تزامن اكتشاف إلين (إلين هاملتون لاتزن) لاختفاء الأرنب ورؤية بيث (آن أرتشر)[4] لجسد الأرنب الميت يغلي في إناء يتصاعد منه بخار الماء. ويبرهن هذا الفصل، بالكشف عن الحيل التقنية والموتيفات البنيوية التي تساهم في مكانة «الجاذبية المميتة»، على أن ما نعتبره مروِّعًا في الفيلم له علاقة كبيرة بقدرة النص

---

[3] كارثة شرطية: في الأصل Pavlovian casualty، نسبة إلى إيفان بافلوف (١٨٤٩–١٩٣٦م) عالم الفسيولوجيا الروسي الشهير الذي وضع نظرية الارتباط الشَّرْطي. (المترجم)

[4] إلين هاملتون لاتزن Ellen Hamilton Latzen (١٩٨٠م–…): ممثلة أمريكية ظهرت في بعض الأدوار بين عام ١٩٨٧م وعام ١٩٩٧م، ومن أشهر أدوارها دور الابنة إلين في «الجاذبية المميتة»، وكان دورها الأول. آن أرتشر Anne Archer (١٩٤٧م–…): ممثلة أمريكية قامت بدور الزوجة بيث Beth في «الجاذبية المميتة». (المترجم)

على استخدام الحيل السينمائية لإبراز المعتاد بطرق غير تقليدية. يشمل تتابع اللقطات والصور التي يتم تحليلها ما يلي: الأبيض كمخطط بنيوي للون، التليفون، الاقتحامات والأرنب المغلي، وموتيفة الماء المغلي.

أسود وأبيض

تدور اللقطة الافتتاحية لفيلم «الجاذبية المميتة» عموديًّا وأفقيًّا عبر الأفق في مدينة نيويورك والشفق برتقالي، تغامر خلف خزانات المياه العالية والأسطح، وتصل في النهاية إلى شقة أسرة جاليجر في نيويورك، وترافق اللقطةَ أصواتُ الشارع في المدينة. تظهر بيث جاليجر، والكاميرا تقترب، في نافذة وتلقي بظلها. يستعار التركيز على النوافذ والظلال بوضوح شديد من هتشكوك،[5] وقد استخدم الموتيفة وسيلةً لرسم الأنشطة والاهتمامات التي تزعج الأسرة، ويمكن رؤية لحظات مماثلة في كل من «ظلال شك Shadow of a Doubt» (١٩٤٣م) و«نافذة خلفية Rear Window» (١٩٥٤م). إلا أن افتتاحية «الجاذبية المميتة» أقرب إلى «سيكو Psycho» لهتشكوك (١٩٦٠م)؛ حيث تلفُّ الكاميرا حول أفق فينكس[6] قبل الدخول إلى غرفة في فندق على الطريق العام؛ حيث يوجد رفيقان في علاقة غرامية. إلا أنه بينما تركز كاميرا «سيكو» على الرفيقين بالترحال عبر النافذة في لقطة متواصلة، مخترقة الداخل، تنتهي افتتاحية «الجاذبية المميتة» بعد سقوط الظل. لم يعد ممكنًا للمشاهدين التطلع بعيدًا؛ لأن بيث سدَّت خط الرؤية، وهي حركة توحي بقدرتها (عند هذه النقطة) على حماية أسرتها من اقتحام غير مرغوب.

تختلف المَشاهِد أيضًا تمامًا على الناحية الأخرى من النافذة. يؤكد دخول الكاميرا، في «سيكو»، إلى هذا الفضاء العابر قذارة الأفعال التي تتم في الداخل. خارج قدسية الزواج، يلتقي رفيقان بشكل غير مشروع في غرفة عامة في فندق، وبدت نظراتهما إلى الزواج

[5] هتشكوك Hitchcock (١٨٩٩–١٩٨٠م): السير ألفرد جوزيف هتشكوك، المخرج البريطاني الشهير، من أشهر أفلامه، بالإضافة إلى الأفلام التي ذكرت في الفقرة، «٣٩ خطوة» (١٩٣٥م)، «غرباء في قطار» (١٩٥١م). (المترجم)

[6] فينكس Phoenix: عاصمة ولاية أريزونا (ولاية في جنوب غرب الولايات المتحدة على الحدود مع المكسيك) وأكبر مدنها، تقع في الجزء الجنوبي الأوسط من الولاية. (المترجم)

تشاؤمية حين يقول سام (جون جافين) لماريون (جنيت لي):[7] سيكون الزواج صعبًا؛ لأنه لا يزال مُثقَلًا بنفقاتٍ لزوجته السابقةِ، الانتهازيةِ التافهة. يقلب ولاء «الجاذبية المميتة» لافتتاحية «سيكو» هذه النبرة من اليأس من الزواج والاتفاق عليه بجلاء، بدلًا من المعاناة من أعباء الاحتياج المالي، من الواضح أن أسرة جاليجر تتمتع بالثراء. تُصوِّر أولُ لقطة داخلية لشقة أسرة جاليجر، ناقلة إحساسًا بوفرة مريحة، فضاء يعج بنثريات الحياة العائلية: دُمًى متناثرة، وملابس داخلية معلقة في الحمام لتجف، وكلب يستريح متكاسلًا على كنبة بجوار طفلة سعيدة.

الإحساس بالانسجام الأسري ملموس، وهو إحساس يؤكده ببراعة مظهرُ الأسرة. يرتدي الجميع ملابس بيضاء، وتظهر الأسرة بدرجات مختلفة من العري: يرتدي دان قميصًا بدون بنطلون، وبالمثل زوجته بيث، وابنتهما إلين، وهي في الخامسة من عمرها، ترتدي تيشيرت واسعًا، ربما كان من ملابس والدها.[8] إلا أن أفراد الأسرة يقيمون شبه عرايا بدون قصد، كما لو لم تكن هناك حاجة، أو مجال، للارتباك في هذه الجنة المنزلية (يحدث مزيد من تأكيد انسجام هذا العالم النقي حين تصل جليسة إلين في ملابس بيضاء تمامًا). يستمر هذا المخطط البنيوي في اللون أيضًا بعد عودة الزوجين إلى البيت في الليلة ذاتها، بعد أن حضر دان وبيث حفلة الكتاب حيث يتعرف دان على أَلِكس لأول مرة. يظهر دان في مشهد الليل وهو يرتدي قميصًا أبيض ويأخذ كلب الأسرة للتمشية قبل أن يأوي للفراش. بعد العودة إلى البيت على أمل أن يلحق بزوجته في السرير، كانت إلين التي ترتدي قميصًا أبيض قد احتلت مكانه في السرير. في مشهد من المشاهد الكثيرة التي تصاحب الكاميرا فيها ذاتية دان، يدخل دان الغرفة ليجد زوجته وابنته مستكينتين في سعادة في الفراش الأبيض. وبرغم ظهور نظرة على وجه دان تحمل بعض السخط، إلا أنه أيضًا يتقبل الأمر بلطف، وتُصوِّر النبرةُ مرةً أخرى بيت جاليجر فضاءً منزليًّا متناغمًا. وقد تمنَّى دان أن يقضي الليلة مع زوجته، يظهر في المشهد وحيدًا على الكنبة.

[7] جون جافين John Gavin (١٩٣١م–...): ممثل أمريكي وسفير سابق للولايات المتحدة في المكسيك، يقوم في «سيكو» بدور سام Sam. جنيت لي Janet Leigh (١٩٧٨–٢٠٠٤م): ممثلة أمريكية، تقوم في «سيكو» بدور ماريون Marion. (المترجم)

[8] في زلة واضحة في الفيلم، تقول بيث إن ابنتها في السادسة، ويشير دان إلى أنها في الخامسة. (المؤلفة)

ربما بدون ترتيب، يسود الأبيض أيضًا مشهد إعاقة الجماع.[٩] أثناء الاستعداد لحفل العشاء الذي يستضيفونه، تبدو بيث في بؤرة هادئة في سروال تحتي أبيض وسونتيان أبيض أمام علبة التجميل، غارقة في ضوء برتقالي هادئ. تركز الكاميرا في المشهد على خط رؤية دان؛ حيث يجلس دان في قميص أبيض على السرير، يشاهدها وهي تضع أحمر الشفاه والغسول بشكل شهواني، وعلى وجهه نظرة انتباه مفعمة بالبهجة والرغبة. يقترب من زوجته، وقد سيطرت عليه الرغبة فيها، ويقبلها من الخلف ويحدق في ساقيها، وهما يتطلعان إلى نفسيهما في المرآة. فجأة يدوي جرس الباب، معلنًا وصول الضيوف. مرةً أخرى، يكون السخط ملموسًا، لكن المشهد يوحي بتأجيل مؤقت للذة بدل أن يوحي بإنكارٍ عنيدٍ لها.

وربما يبدو أن هذه الارتباطات بين الأبيض والحالة الأصلية لوعي الأسرة والوئام الجنسي السهل بين دان وبيث، تقدم مساحة لارتباط واضح بين الأبيض وطهارة الأسرة، مما يخلق فرصةً لتبدوَ أَلِكس الآخرَ المعتم. إلا أن الفيلم يعقِّد هذا المخطط؛ لأن أَلِكس ترتبط بلا هوادة بالأبيض أيضًا، يعلو صورَتها شعرٌ أشقر مجعد يبدو فاتحًا جدًّا ويكاد يبدو أبيض بغرابة. وشقتها أيضًا بيضاء تمامًا، والتليفون أبيض، والمظلة بيضاء بها خطوط صفراء، وتبدو في كثير من المرات في ملابس بيضاء، في بدلة بيضاء، وفي معطف مطر أبيض، وفي روب أبيض، وفي تيشيرت أبيض، وفي جلباب أبيض، وفي فستان أبيض بفتحة عنق مدورة. إلا أنه بينما يتم التقاط الحياة البيضاء لأسرة جاليجر في صور برتقالية رقيقة، كثيرًا ما تبدو أَلِكس في ثياب زرقاء باهتة. ويؤكد الفيلم، حين يتعلق الأمر بأَلِكس، على الأبيض كفراغ صرف يرتبط بوجود بارد وحيد. ويظهر الارتباط في أجلى صوره في المشاهد العديدة التي تصور في بيتها؛ حيث لا تملك أَلِكس أثاثًا في شقتها التي تعلو مستودعًا وتشبه الكهف، باستثناء سرير وطاولة صغيرة بجواره، وعجلة تدريب مكسرة. هكذا يمثل البياض النظير البصري لحياتها التي تبدو خاوية، تهزأ من وحدتها جدران وأرضيات بيضاء مقفرة وفراش.

وقد جاء تصوير شقة أَلِكس مجرد شقة خاوية متعمَّدًا بدون شك، واعتاد المخرج إدريان لان، وهو يروِّج للفيلم، أن يكرر فيما يشبه الحقيقة أنه لكي يشعر بما ينبغي

---

[٩] إعاقة الجماع: في الأصل coitus interruptus، وهو مصطلح لاتيني يعني إنهاء عملية الجماع قبل القذف، إلا أنه في هذا السياق، وكما توضح الفقرة، يعني عدم إتمام عملية جماع بدأ التمهيد لها. (المترجم)



تصل ألكس بدون دعوة في زيارة مدهشة إلى مكتب دان.

أن تكون عليه شقة امرأة عاملة غير متزوجة، استعرض صورًا فورية لشقق المحررين الحقيقيين في نيويورك.[١٠] إشاراته لما رآه في تلك اللقطات لم تقدم شيئًا يحببه لأنصار الأنثوية؛ لأنه كان مغرمًا خاصةً بالإشارة إلى أنه وجد تلك المساحات صارمة وكئيبة. في واحد من التكرارات المدونة عن انطباعات المخرج يلاحظ في تعليقه أن كل النساء كن لديهن «أكوام من المخطوطات بجوار السرير؛ كان ذلك بالأحرى مجرد كلام.»[١١] حين يتعلق الأمر بألِكس، يتواطأ الأبيض مع مشروع بصري أكبر يرتبط بتسجيل حياةٍ قاسية وخاوية، بوجودٍ تحاول بجدية أن تشغله (حرفيًّا ومجازيًّا). لا يدل البياض في حياة ألِكس على الوفرة بل على الغياب، ويبعث على الإحساس بشعور قاسٍ ومبيد.

---

[١٠] تعمل ألكس في الفيلم محررة في إحدى دور النشر. (المترجم)

[١١] تقتبس سوزان فالودي Suzan Faludi سطرًا مختلفًا بعض الشيء في الموضوع نفسه؛ في هذه المقابلة يقول لان عن الشقق: «كانت كئيبة بعض الشيء، إذا أردْت أن أتحلى بالصدق. كانت تفتقر إلى الروح» (١٩٨٨م: ٤٩). (المؤلفة)

سوزان فالودي (١٩٥٩م–...): صحفية وكاتبة أمريكية، حصلت على جائزة بوليتزر سنة ١٩٩١م. (المترجم)

إلا أن الأبيض ليس المخطط الوحيد المخصَّص لألِكس؛ فهي كثيرًا ما تظهر بالأسود أيضًا. ترتدي ألكس الأسود بشكل خاص حين تكون في الخارج بين الناس، وخاصة حين تقتحم حياة دان بطريقة ما. ترتدي فستانًا أسود حين يلتقيان أول مرة، وترتدي معطفًا جلديًّا أسود حين تظهر في مكتبه، وفي الليلة التي تتبعه فيها إلى البيت في منزله الريفي، وفي اليوم الذي تأخذ فيه إلين إلى حديقة الملاهي. هكذا تكشف قراءة دقيقة للوحة اللون في «الجاذبية المميتة» عن فيلم ترتبط معانيه البصرية بالسياق، وربما، بتعبير أدق، تتداخل مع السياق. ولا يوجد نمط دقيق لملابس ألكس العصرية، فهي تميل لشراء المتناقضات — تظهر في ثياب سوداء أو بيضاء، بمكياج كامل، مثل خطوط العين القاتمة وأحمر الشفاه، أو بدون مكياج على الإطلاق، كما هو الحال في المشهد النهائي الصاخب في الفيلم. يتطابق التناقض الصارخ بين هذين الطرفين مع تصويرها في صورة امرأة لا تستقر إلا على قطبَي الوجود: سواء جنسية بحدة، أو غاضبة بحدة، تكشف المواجهات الدرامية عن سجلها العاطفي وترتبط بالتالي بمظهرها الخارجي. يدل تعاقب الأسود والأبيض أيضًا على انشغال الفيلم بشكل يشبه انشغال السينما السوداء[١٢] بالخير والشر؛ حيث يتنافس إغواء الجانب المظلم مع إغراء المألوف والآمن. إن تقلبات لون ألكس تميزها كشخصية تمثل التحولات بين هذه الثنائيات. وبرغم أنها يمكن أن تنتقل في عالم نقي خُلقيًّا بشكل افتراضي، إلا أنها تهدد بتلويثه باندفاعاتها السوداء.

يكمن الاهتمام الأساسي لفيلم «الجاذبية المميتة» في ديناميكيات أسرة تُقتحَم ويحدث فيها شقاق، وتعبر استعانة الفيلم باللون عن هذه العلاقات السيكولوجية، ويتتبعها وهي تشكل المواقف بين الزوج والزوجة، وبين الزوج والعشيقة، وبين العشيقة. يعود دان صباح الليلة التي يقضيها مع ألكس، على سبيل المثال، إلى شقته ويرتدي قميصًا أزرق، مفتوحًا يكشف عن صدره، وهو يتحدث في التليفون مع بيث. تظهر بيث، متحدثة في الناحية الأخرى من الخط، في معطف أزرق طويل، مفتوح جزئيًّا، ويشكل الثوبان كلاهما شكل حرف V بعمق على صدريهما. وهما يتحدثان، تعكس كل من ثياب الزوج والزوجة ثياب

---

[١٢] السينما السوداء noir film: مصطلح سينمائي وضعه الناقد الفرنسي نينو فرانك Nino Frank سنة ١٩٤٦م، ويعني السينما السوداء black film، ويستخدم لوصف الأسلوب المميز لدراما الجريمة في هوليود، خاصة تلك الدراما التي تركز على المواقف المتشائمة والدوافع الجنسية، وتمتد الفترة الكلاسيكية للسينما السوداء في هوليوود من أوائل الأربعينيات حتى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين. (المترجم)

الآخر. ولم تكن بيث تدرك العلاقة الغرامية، وهكذا يُبقِي تخطيطُ اللون بهذه الصورة العلاقةَ الزوجية علاقة لا تزال منسجمة وقوية. ومن اللافت أننا لا نرى ألكس أبدًا في ثياب زرقاء، وهو لون ربما يتم الاحتفاظ به للثنائي الشرعي. إلا أن ألكس في اليوم ذاته تشد بعنف وإصرار القميص الأزرق الذي يرتديه دان، القميص ذاته الذي كان يرتديه وهو يتحدث مع زوجته في التليفون.

يؤسس التوزيعُ الرمزي للَّون مشهدَ الليلة التي يُحضر فيها دان الأرنب لإلين، في صورة مستلهمة من جماليات نورمان روكويل.[١٣] تجلس بيث وإلين على أرضية غرفة المعيشة، في ملابس بيضاء، وتبدو الأسرة مرة أخرى في لون برتقالي هادئ. الأرنب أبيض أيضًا، وهو ما يؤكده الفيلم فيما بعد بأن إلين كانت تسميه «الأبيض Whitey». وهذه المرة يظهر دان في معطف غامق، وقد عاد للتوِّ في عربة مستأجرة بعد أن دمرت ألكس عربته بصب الحمض عليها، ورافق تغيُّرَه هذيانُها المسعور المسجل على شريط كاسيت. تقف ألكس خارج الصورة، وأفراد الأسرة في بيتهم الريفي، تتطلع من نافذة إلى الداخل، وهي ترتدي معطفًا أسود يعكس بقوة صدى معطف دان. لا يوجد دان داخل البيت، وألكس تُستبعَد مكانيًّا من المشهد، وهي حقيقة تجعلها تتقيأ، بالصورة التي ينبغي أن يكون عليها. بدلًا من ذلك، تبعد لوحةُ الألوان دان، وتجعله غير قادر على المساهمة في بهجة بيث وإلين وتعكس بالتأكيد حالة الرعب التي يشعر بها. وفي تكرار مماثلة لزيادة عزلة دان عن أسرته، كان كل ما يرتديه دان في الليلة التي يخبر فيها بيث بعلاقته الغرامية أسود، بينما كانت بيث ترتدي بنطلونًا كاكيًّا وقميصًا أبيضَ فيه خطوط خفيفة. مرة أخرى، يعكس التنافر في ملابس دان وبيث الشرخ النفسي في أسرتهما.

وقد أخذ الاختلاف بين دان وبيث في المظهر يزداد تدريجيًّا، يبدأ التشابه بين ألكس وبيث يزداد قوة. تظهر بيث في الليلة التي شهدت حفلة الكتاب في طاقم أسود بفتحة صدر واسعة، وهو ما يبدو نسخة محافظة إلى حدٍّ ما مما ترتدي ألكس، فستانًا أسود لامعًا بفتحة عنق واسعة تشبه حرف V وتصل إلى ما تحت الثديين. تسريحة شعرهما، برغم اختلاف اللون، متشابهة في الحقيقة، يبدو الشعر مموَّجًا ومرتفعًا إلى أعلى، ويصبح شعر بيث أطول ومنكوشًا أكثر والحكاية تتقدم، وهكذا يشبه خصلات شعر ألكس التي

---

[١٣] نورمان روكوليان Norman Rockwell (١٨٩٤–١٩٧٨م): رسام ومصور أمريكي، تقدم أعماله صورة مثالية للحياة اليومية في أمريكا. (المترجم)

تشبه قنديل البحر. يوحي تشابه المرأتين بهذه الطريقة مرة أخرى بمدى تنظيم استخدام اللون في الفيلم؛ يُقصَد أن تُمثِّل المرأتان قُطبَين متعارضَين، إلا أن كلًّا منهما تعكس صورة الأخرى على المستويَين البصري والسيكولوجي خلال الحكاية كلها. عند كل امرأة روب أبيض بوبر (ترتدي بيث روبها ليلة الهجوم النهائي الذي تشنه ألكس) وفي هذا الموت الرهيب ترتدي المرأتان المتنازعتان ملابس بيضاء.

يستقر هذا التنظيم بشكل رائع جدًّا حيث تأتي ألوان «الجاذبية المميتة» عمومًا كئيبة أو مبهجة؛ تتكون اللوحة أحادية اللون monochromatic في الفيلم أساسًا من الأسود، والأبيض والأزرق الداكن والبرتقالي. إلا أن الأحمر أيضًا يشارك في هذا المخطط، ولكن كغلاف خارجي لهذه اللوحة، ويشير إلى شيء رهيب أو غير متوقع.[١٤] إن أظافر ألكس، الطويلة الحمراء، على سبيل المثال، إفشاء لخطورتها المتقدة، ووقوع دان في شباك هذا العالم يُسجَّل بوضوح وهو يأخذ حمَّامًا، بعد مغادرة شقتها في صباح الليلة الأولى التي قضياها معًا، في ضوء أحمر شديد. تتم الإشارة إلى تداخله في عالم ألكس أيضًا حين تظهر صدمة الدماء الحمراء على وجه دان بعد محاولة الانتحار التي قامت بها ألكس. يرى الجمهور الدماء قبل أن يراها دان، وهي تعانقه وتلطخه بدمائها، وهو ما لا يعرفه في البداية. تكشف لقطات الصدمة رسغَيها الغارقين في الدماء، ويوجد الأحمر مرة أخرى مقابل قميصها الأبيض، قميص لا يختلف عن سترة المجانين. وبأسلوب الليدي مكبث تلطخ ألكس وجه دان ويديه بدمائها، وربما كان ذلك رمزًا لنيتها أن تجعل ذنبه واضحًا يستحق العقاب.

وبينما تدل الدماء هنا على رغبة في الموت، يستخدم الفيلم أحيانًا الأحمر بطرق أكثر هزلًا، أي بربط الدماء بالنبيذ وصلصة الاسباجتي التي تناولها الاثنان قبل ذلك مساء اليوم ذاته. وفي إيماءة أخرى للتشابه المتعمد، تقدم بيث، كما تفعل ألكس، اسباجتي لدان، وتذكِّره بيث مرتين أنها تركت الاسباجتي له في الثلاجة. إلا أن الثمن الذي يدفعه دان مقابل تناول اسباجتي ألكس بدل تناول اسباجتي زوجته كان باهظًا تمامًا — قبل أن تنتهي الليلة، لا يستهلك دان صلصة اسباجتي ألكس فقط، لكنه يجد نفسه غارقًا في دمائها أيضًا.

[١٤] يصف لان في تعليق المخرج كيف حافظَ متعمِّدًا على ألوان الفيلم صماء ويحكي كيف أنه في المشهد الذي ينطلق فيه دان إلى خارج المدينة في سيارة مستأجرة، كانت السيارة المعَدَّة للفيلم حمراء، ولأن استخدام لان للأحمر متباعد إلا أنه مدروس، أصر على تبديلها. (المؤلفة)

وتتمثل سخرية الفيلم، ببراعة، في أن صلصة الاسباجتي الحمراء يمكن أن تتحول فجأة بما يشبه السحر إلى إشارات دموية بالسرعة التي يمكن أن يتحول بها الأليف إلى مهلِكٍ؛ حيث يتحول الشهي إلى مثير للغثيان، بشكل لا يختلف عن العلاقة الغرامية. بمجرد أن تظهر دماء ألكس يكون الوقت قد فات بالنسبة لدان للتخلص من براثنها؛ وفي الحقيقة، تكمن الطريقة الوحيدة للهروب، في النهاية، في موتها الدموي. يتخذ دان، بالطبع، احتياطيات مؤقتة ليمحوَ دليل جرائمه ضد الأسرة — يقدم الاسباجتي المتهمة التي لم يتناولها طعامًا لكلب الأسرة، ويمحو رائحة ألكس بدش، وينظف رسغَيها الجريحين ويربطهما. إلا أن ألكس، كما سنرى في القسم التالي، ترفضُ النبذَ بإصرار.

آسف، النمرة غلط

إنها مبالغة بسيطة، لكنها ليست تأكيدًا غير معقول تمامًا، أن نقول: لأن النص الذي يتأسس عليه «الجاذبية المميتة» يتأسس حول سلسلة من المكالمات التليفونية، فإن التليفون هو الموتيفة الأساسية في الفيلم. تم وضع تصور لفيلم «الجاذبية المميتة» بعد أن رأت المنتجة شيري لنسنج[١٥] فيلم «الانحراف Diversion» (١٩٧٩م) للمخرج جيمس ديردن،[١٦] وهو فيلم قصير يصف ديردن حبكته على النحو التالي:

> يأخذ كاتب زوجته إلى المحطة في الصباح مع طفلهما ويراهما وهما يُقلعان. ثم يلتقط التليفون ويتصل بفتاة كان قد حصل على رقمها. يخرج معها للعشاء، ويأخذها إلى السرير. يعتقد أن هذا نهاية الأمر، لكن التليفون يرن في اليوم التالي وكانت هي. ومن ثَم يخرج ليراها ويقضي الأحد معها. وفي مساء الأحد تنفجر تمامًا وتقطع رسغَيها ... يمكث معها الليلة الثانية ويعود إلى بيته في وقت مبكر من الصباح. تعود زوجته. يرن التليفون وكانت الفتاة. يماطلها ويرن التليفون مرة أخرى وتذهب الزوجة لترفع سماعة التليفون، وتعرفون كيف تجري الأمور. ستكتشف العلاقة الغرامية. ترفع الزوجة التليفون وتقول آلو، وتسود الشاشة.
>
> (مقتبس في فالودي، ١٩٩١م: ١١٧)

[١٥] شيري لنسنج Sherry Lansing (١٩٤٤م–...): ممثلة أمريكية سابقة، مديرة استوديو سينمائي.

[١٦] جيمس ديردن James Dearden (١٩٤٩م–...): مخرج سينمائي إنجليزي، وكاتب.

كُلِّف ديردن، مخرج «الانحراف» بعد ذلك بكتابة سيناريو «الجاذبية المميتة»، ويُلقِي هذا الوصف لفيلمه السابق الضوء على طغيان التليفون في طرق أداء النساء المهانات في كل من «الانحراف» و«الجاذبية المميتة»، النساء اللائي يستخدمن هذه التكنولوجيا لإيقاع الأذى بعشاقهم المتقلبين وبعائلاتهم.[١٧] للهلع من التليفون، بالطبع، أشكال هائلة، وكثيرًا ما قدمت السينما الأمريكية الكلاسيكية تليفونات لا تتوقف عن الرنين؛ قدمت متصلين يبدو أنهم يعرفون تمامًا ما يفعله المستقبل ويقوله، وحتى الشخصيات التي تسمع بالصدفة خططًا تدبر لقتلهم. في «الجاذبية المميتة» يثير وجود التليفون مسألة الاتصال أيضًا، كما لو كان يعلن عن وعده المزدوج المتناقض، بينما يغري التليفون بالقرب إلا أنه في الوقت ذاته يتبرأ غالبًا بشكل فاسد، يتبرأ بدقة من الاتصال الذي يعد بالقيام به.

يحدث أول اتصال تليفوني في «الجاذبية المميتة» بعد دقائق من بداية الفيلم؛ يرن بقوة ولا يسمعه دان. وهو يضع هدفون ويعمل على الكنبة، يرن التليفون ولا ينتبه إليه حتى تتدخل ابنته: «دادي تليفون.» ترتبط هذه المكالمة البريئة، وهي مكالمة بسيطة من صديقة لتعرف ما تنوي بيث ارتداءه في حفل الكتاب الوشيك، بمشهد النعيم الذي يُفتَتح به الفيلم. وكما ناقشنا في القسم السابق، لا يزال دان بريئًا، وبالتالي ليس هناك ما يدعوه للخوف من المتحدث على الناحية الأخرى من الخط. فيما بعد يتبين أن المكالمات التليفونية مثيرة للقلق إلى حدٍّ بعيد.

يبدأ ارتباط ألكس بالتليفون بقوة منذ أول ظهور لها. يطلب دان من ألكس في أول لقاء يجمعهما تفسير «ارتباطها» بحفلة الكتاب التي يحضرانها؛ في صباح السبت التالي يتقابل دان وألكس مرة أخرى، وتذكر أنها اتصلت بالمؤلف الذي تمثله. وتَذكُر لدان، بعد ذلك في تلك الليلة، أنها اتصلت لتلغي موعدها الأصلي، وهو تعليق ربما يكون ماكرًا ببراعة. وهكذا يبدأ هذا الارتباط بين ألكس والتليفون بشكل يخلو تمامًا من الضرر، ويتحول تدريجيًّا

[١٧] لم يكن ديردن بالطبع أول مخرج يستثمر الرعب الفوري للتليفون في أعماله. وتشمل المداخل السينمائية البارزة في حوليات الهلع التليفوني: «سمع على التليفون Heard Over the Phone» (١٩٠٩م)، «نداء الجانب الشمالي Call Northside 777» (١٩٤٨م)، «آسف النمرة غلط Sorry, Wrong Number» (١٩٤٨م)، «الجانب الجنوبي Southside 1-1000» (١٩٥٠م)، «الاتصال م من أجل القتل Dial M for Murder» (١٩٥٤م)، «رأيتُ ما فعلْتَ I Saw What You Did» (١٩٦٥م)، «حين يتصل غريب When a Stranger Calls» (١٩٧٩م)، «صرخة Scream» (١٩٩٦م)، و«كشك التليفون Phonebooth» (٢٠٠٣م). (المؤلفة)

إلى نذير شؤم. يتصل دان، بعد أن عاد إلى بيته صباح الأحد بعد الليلة التي قضاها مع ألكس، بوالدي زوجته من مطبخه، وفجأة يرنُّ التليفون مرة أخرى، ويتوقع دان بوضوح أن تكون بيث. تتباطأ الكاميرا، متوقفة على صور دان وكلبه وابنته، أمام التليفون، معبرة للمشاهد عما ستكون عليه أولى المكالمات الكثيرة غير المرغوبة من ألكس.[١٨] مستجيبًا بدون وعي، يحصل دان على أول جرعة من غضب ألكس، تقول معلقةً: «استيقظْتُ، ولم أجدْكَ. أكره ذلك.» يتهمُها دان بعد الاستسلام، إلا أنه يهدئها حين يوافق على أن يقضيا اليوم معًا في المنتزه. إلا أن موافقة دان على هذا الطلب خطأ من أخطائه الكثيرة؛ لأن الموافقة ربما تقدم لألكس إحساسًا متضخمًا بقدرة مكالماتها التليفونية على التأثير. إلا أن مكالماتها، كما يتبين بعد قليل، تفقد القدرة على التأثير بسرعة.[١٩]

من هذه النقطة، يدل التليفون على الإرادة الصرامة التي تتمتع بها ألكس ويعتبر كناية عن إصرارها. يعبِّر دان بجلاء، بعد عطلة نهاية الأسبوع التي قضياها معًا، عن نيته انتزاع نفسه من قصتهما الغرامية والعودة إلى حياته العائلية، إلا أن ألكس تكرر محاولات الاتصال أكثر. يتم تصوير الانتهاك الذي تحدثه اقتحامات ألكس بالتليفون بحساسية شديدة في المشاهد التي تصور الأُلفَة بين أفراد الأسرة، أو في أوقات الاسترخاء، كما يحدث في مكالمة تزعج دان وهو في السرير مع زوجته. تلف الكاميرا حول السرير، من بيث النائمة إلى دان النائم، إلى الساعة التي تشير إلى الثانية وثلاث عشرة دقيقة، إلى التليفون الأسود الذي يرن فجأة. يردُّ دان على التليفون ويبدأ على الفور إخفاء هوية ألكس بكلام مُبهَم عن العمل، وتظهر ألكس في المشهد على تليفون أبيض تتجول في شقتها في جلابية بيضاء، تلح على أن يلتقيا. يتم تصوير ألكس من وراء أعمدة تبدو أنها تغلف ألكس وتحاصرها، وهي استراتيجية ميلودرامية تعبِّر عن إحساسها بالوقوع في الشِّبَاك (بشكل لافت، هذه

[١٨] صور العائلة موتيفة أخرى سائدة في الفيلم؛ صور عائلة جاليجر الموضوعة في إطارات تظهر كثيرًا في مكتب دان كما تتناثر في كل أرجاء شقة العائلة، وبعد ذلك في بيتهم الريفي. اللقطة الأخيرة، بالطبع، هي أكثر اللحظات التصويرية شهرة في الفيلم، وسوف يتم تناولها في الفصل الثاني. (المؤلفة)

[١٩] يستخدم الفيلم أيضًا هذه المكالمة ببراعة شديدة للإيحاء بأن مواهب ألكس في الطبخ تميل إلى أن تكون قاتلة. تحاول ألكس أن تتزلف لدان ليقضي اليوم معها، وبالطريقة التي تفسر بها ذلك يستسلم تمامًا، يقول دان إنه لم يأكل، وعليه أن يخرج مع الكلب. ترد ألكس بقوة: «حسنًا، أحضر الكلب. أحب الحيوانات. إنني طباخة ماهرة.» (المؤلفة)



ترتبط المكالمات التليفونية المستمرة لآلكس بشهواتها الهائلة بقوة.

آخر مكالمة تليفونية من ألكس يرد عليها دان بالفعل). مرة أخرى، تتصل ألكس أثناء حفل عشاء تقيمه أسرة جاليجر وترد بيث على التليفون الذي تغلقه ألكس على الفور. مرة أخرى، يقابل عقم اللون الأبيض في شقتها مشهد العشاء العائلي في شقة أسرة جاليجر، والأصدقاء القدامى يضحكون ويمزحون ويتبادلون الأنخاب معًا.

يصور المكان الذي يحتله التليفون في الحياة الخاصة لكل من دان وألكس التقابل بينهما بجلاء، يعيش في أسرة تُجري الكثير من الاتصالات التليفونية وتستقبل الكثير منها، ويفترض أن ألكس تجري الكثير من المكالمات لكنها لا تستقبل إلا القليل منها. يعتبر التليفون، أيضًا، بالنسبة لألكس آخر وسيلة اتصال يائسة بعلاقة تفلت من قبضتها؛ بالنسبة لدان، يؤدي افتراض ألكس لحدوث ألفة عن طريق التليفون إلى إثارة القلق بداية وينتهي إلى الإزعاج الصريح. ويُستبعَد مكانيًّا الوضع المتباين للتليفون في السجل العاطفي لكل منهما في الساعات التي تلي محاولة الانتحار التي قامت بها ألكس، حين يمكث دان ليلة أخرى ويتصل بهدوء بزوجته من تليفون ألكس. يكشف المشهد خيبة أمل ألكس الظاهرية الزائفة، ويبدأ، والكاميرا تزحف إلى أسفل خلف نافذة يتساقط عليها المطر، كاشفة عن تليفون أبيض على طاولة بجوار سرير؛ حيث تتظاهر ألكس بالنوم. بينما الجانب الذي تحتله من الشقة عقيم، ومرتَّب ومضاء بلون أزرق خافت، يقف دان عبر الغرفة في ركن دافئ، ويتصل بزوجته من تليفون آخر. مثل بيت أسرته، تتناثر في هذه المساحة الأوراق

والكتب والصور والمصابيح، وتضاء بضوء برتقالي رقيق، وتضم كلب دان، الذي ينام مستريحًا على الأرضية بجواره. ثم تعود الكاميرا إلى ألكس، يائسة في هدوء في سرير بلا لون، كما لو كانت الكاميرا تؤكد على التناقض التام بين المكانين. مسترخية وحدها في غرفة تخلو من أشياء أليفة، تسمع دان وهو يقول لبيث إنه يحبها، ودان يقف في مكان يبدو أنه يذكِّره ببيته أكثر مما يذكره ببيت ألكس. ودان، رغم ذلك، متاح لألكس جسديًّا لا عاطفيًّا، وهي حقيقة تتجلى واضحةً بإبعادها وحيدة في سرير، وتليفونها الذي لا يرن يجلس محكومًا عليه بالصمت.

يندمج العذاب المتضمن في المشهد السابق بإدراك ألكس بأن دان يريد أن يتواصل مع زوجته وليس معها. وبشكل مماثل يضاف إلى هذه الإهانة حقيقة أن التليفون يبقى، بمجرد أن يغادر دان شقة ألكس، وسيلتها الوحيدة للاتصال به. وتدل مكالمتها المهووسة على رفض جريء لتصريحه بأنه يتعذر الوصول إليه، وإمكانية الوصول؛ هي بدقة: أن الوضع العائلي لدان يلفظ ألكس. (كما يقول دان: «أحبك. وإذا لم أكن مع واحدة أخرى، فربما كنتُ معك. لكنني.») تتصاعد علاقتهما إلى معركة بشأن الدرجة التي يجب أن يكون دان متاحًا بها لألكس، ومن الواضح أنها تشعر بأنها تستحق أكثر مما يسلم به. يرد قرار دان بتغيير رقم تليفون بيته بعد مكالمات ألكس التي لا تتوقف، يرد في صمت ويرفض بدقة هذه الرغبة، ويثير استجابة غاضبة منها. بعد هذا الرفض يظهر الفيلم ألكس، في البيت وحدها، تجلس على سريرها في قميص أسود وبنطلون أبيض، وحولها كراتين من آيس كريم هاجن داز، وأوريو ودوريتو،[٢٠] مناشدة الموظف بأن يعطيها الرقم الجديد؛ لتستعيد ارتباطها. تصرخ ألكس في الموظف بأن ذلك ضروري، ويشبِّه المشهد انهماك ألكس في الطعام بقدرتها الفائقة على التهام حياة دان، مستخدمًا هذه الصورة لانتقاد شهواتها التي لا تستطيع كبح جماحها. إلا أن التكنولوجيا تثبت بصلابة أنها لن تستجيب لرغبة ألكس في الارتباط، وبالتالي توضح أن ألكس ليس لديها إلا آليات أخرى قليلة يمكن أن تستعيد بها مكانها في حياة دان. تذعن علاقتها بالتكنولوجيا في أعقاب هذا الرفض للتأكيد العام الذي يطلقه ج. ب. تيلوت[٢١] بأن «التليفون يمثل حواجز الرغبة ... مشيرًا إلى

---

[٢٠] آيس كريم هاجن داز Häagen Dazs: نوع من الآيس كريم. أوريو Oreos: نوع من الكعك. ودوريتو Doritos: شرائح مصنوعة من دقيق الذرة. (المترجم)

[٢١] ج. ب. تيلوت J. P. Telotte: كاتب في السينما، يولي اهتمامًا خاصًّا بسينما الخيال العلمي. (المترجم)

عجز الإنسان عن إشباع الرغبة والتغلب على القيود بطرق عادية» (١٩٨٩م: ٥٠). وكما تكتشف ألكس، يأتي الاتصال بالتليفون لكي لا تَلقى هذه الأفعال إلا الصدَّ، ويؤكد المسافة بينها وبين الأسرة على الطرف الآخر من الخط.

من منظور ألكس، يمكن للمرء أن يرى أن محاولات الاتصال التي تقوم بها تؤكد حقيقة أن العلاقة الغرامية سارت طبقًا للمنطق الذي يفرضه برنامج دان. حين كانت زوجته بعيدة أثبتت وسائل الإقناع بالتليفون فعالياتها؛ وحين تعود بيث لم يعد للاتصال التليفوني نفوذ. تعتبر ألكس أيضًا، وقد انتابتها الدهشة مما تدرك أنه صدٌّ مفاجئ، المكالمة التليفونية مهمة عليها القيام بها. التقاط التليفون، كما يذكرنا أفيتل رونل،[٢٢] يضع المستقبِل في وضع «المستفيد» من المكالمة «ينهض ليلبي طلبها، ليسدد دَيْنًا ... إنها مسألة مسئولية. مَن يرد على مكالمات التليفون، نداء الواجب، وحسابات الضريبة التي يبدو أن الواجب يفرضها» (١٩٨٩م: ٢). وبشكل لافت، تطرح ألكس مسائل المسئولية المشتركة بين الأشخاص بمصطلحات مماثلة بدقة، وهي تشعر بوضوح أن على دان أن يرد على مكالماتها، وأن لديها ما يبرر أن تطلب منه ذلك. إنها، كما تقول، ستكون أم طفلِه، وتستحق بعض الاحترام. حين يصف دان هذه التصرفات بالمؤسفة والمثيرة للشفقة، تبدو ساخطة وتسأل: «حسنًا، ماذا يُفترَض أن أفعل؟ لن ترد على مكالماتي. غيَّرْتَ رقمك، لن يتم تجاهلي يا دان!» هنا، تقيم ألكس توازيًا منطقيًّا بين عملية الرد على التليفون وعملية تسديد ديونه، مبرهنة على أنها محقة في هذا الرد.

ولا يمتد إحساس دان بالزمن والجهد الذي يدين به لألكس، مع ذلك، إلى أبعد من عطلة نهاية الأسبوع التي قضياها معًا، وهكذا يرى أنه فعل كل ما هو «صحيح». يبقى معها الليلة التي تلي محاولة الانتحار التي قامت بها، وحين تذهب إلى مكتبه فيما بعد في ذلك الأسبوع، يراها ويتمنى لها أن تكون بخير. بعد أيام يرد على مكالمتها مرة أخرى في المكتب، ومن الواضح أنها كانت تتصل طوال اليوم. إلا أنه، فيما بعد، يخبر مساعدته بأن تتجاهلها بعد ذلك. ربما يكون من الإسهاب أن نقول إن الفيلم يغفر لألكس محاولاتها اليائسة في الاتصال، بدل أن ينتزع دان التعاطف؛ لأن سلوك ألكس يصبح غير منطقي. ماذا تريد، يسأل (ونسأل)، منه أكثر؟ ماذا عليه أن يفعل؟ ألكس، بمنطق الفيلم، هي

[٢٢] أفيتل رونل Avital Ronnel (١٩٥٢م–...): أستاذ في الألمانية والأدب المقارن والإنجليزية في جامعة نيويورك. (المترجم)

التي تفشل في الالتزام بالعقد الضمني لعلاقة لليلة واحدة؛ لأنها تطلب استمرار العلاقة، وتستخدم التليفون لتؤكد استمرارها. وتندس ألكس في حياة دان، للتعويض عن تبرُّئِه من العلاقة، بطرق تزداد فظاعة وإلحاحًا، من قبيل التظاهر بأنها تنوي شراء شقة العائلة في منهاتن[٢٣] وفي العملية تضمن لنفسها الحصول على رقم الأسرة الذي لم يعُد مسجلًا في الدليل.[٢٤]

إن إصرار ألكس على العثور مرة أخرى على مدخل إلى دان عن طريق التليفون يستخدم أكثر الإمكانيات الاتصالية وضوحًا للتليفون؛ أي قدرته على تسهيل الاتصال الفوري الذي لا يُرَدَّ. تكرر ألكس هذه الملاحظة بتذكير دان صراحة بأن التليفون يمكن أن ينهي حياة المرء على الفور. في لحظة غضب تقول ألكس لدان: «سأخبر زوجتك»، وحين يهددها بالقتل إذا فعلت ذلك، تصرخ: «لا يستغرق الأمر إلا مكالمة تليفون!» ويصبح التليفون في هذه الحالة المعادل التكنولوجي لإفشاء سر؛ حيث لا يستغرق الأمر إلا مكالمة تليفونية من ألكس لتفضح دان، وبالتالي تُعرِّض حياته العائلية برمتها للانهيار. تبدأ ألكس في المكالمة وهي تظهر في إطار يميل بزاوية منخفضة يعبر عن حالة الهلع التي تنتابها، لكنها تتوقف بمجرد أن ترفع بيث السماعة، وتلقي ألكس بالتليفون عبر الغرفة. إلا أن إكمال هذه المكالمة يجرد ألكس من المزية التي تتمتع بها في لعبة القط والفأر التي تلعبها مع دان؛ لأنها تعتمد على أن فزع دان من الفضيحة يجعله يبدو طوع أمرها. (يعترف دان قرب نهاية الفيلم، حين يكلم ألكس، بالتليفون، بأن الأمر انتهى؛ لأن بيث عرفت كل شيء.)

هكذا يبدو التليفون اللوحة المجازية المعمارية للفيلم، يحرك الأرض باستمرار تحت قدمَي دان. بينما تكون بعض المكالمات مجرد هزات، إلا أن مكالمات أخرى تهدد بالانفجار وإنهاء وجوده العائلي تمامًا. يعزز الخوفُ المزعج من أن يطمس التليفون عزلة أسرته المحفوفة بالمخاطر بالفعل، على سبيل المثال، ردَّ فعل دان لرنين التليفون أثناء عملية الانتقال إلى منزلهم الجديد في الريف. يوافق على نقل العائلة إلى مكان جديد ليهرب جزئيًّا من ألكس والمدينة، ومن الواضح أن دان يفقد رباطة جأشه، حين تخترق أصوات المكالمة فجأة هدوء ما بعد الظهيرة؛ للتأكيد على تحول انتباهه فجأة، تقترب الكاميرا ببطء من

[٢٣] منهاتن Manhattan: الإشارة هنا إلى منطقة في جنوب شرق مدينة نيويورك. (المترجم)

[٢٤] تقوم ألكس أيضًا بتسجيل شريط كاسيت لنفسها ويستمع إليه دان وهو يقود سيارته، وهي حيلة تفرض مجازيًّا مكالمة كاملة على دان، استجابة لعشرات المكالمات التي رفض الرد عليها. (المؤلفة)

التليفون، الموضوع على السلم خلف أعمدة سوداء، وهي حركة تضع قلق دان، وعجزه المفاجئ عن التركيز على أي شيء آخر، في الصورة. يُسقِط دان الطاولة التي يساعد في نقلها فجأة وبطريقة تفتقر إلى الذوق، ويجري إلى التليفون، ويرفع السماعة وقلبه في حلقه. يبتسم. «مارثا، مارثا، إنها مارثا»، يكررها ثلاث مرات، يخبر كل من في المنزل بشكل هزلي. مارثا، شكرًا للرب.

يؤسس التفاعل بين الوعد بالقرب والإنكار المتزامن له الصورة التي يقدم بها التليفون في «الجاذبية المميتة»، مع أن الفيلم يفهم هذه الموتيفة بشكل مختلف بالنسبة لشخصيتَي دان وألكس. بالنسبة لدان كل رنة من رنات التليفون تهدد بالفضيحة، بينما الجهاز يحبط ألكس، مشيرًا (وبشكل متكرر) إلى أن الاتصال لن يكتمل في النهاية. وهكذا يردد وجود التليفون في الفيلم ببراعة صدى تيماته الرئيسية، أي التفاعل بين التكتم والفضيحة، والتدمير الهائل للحقيقة، وأخطار الانتهاك في الاتصال غير المرغوب فيه وغير المناسب. تغلف هذه التيمات، بشكل غير متطابق، حكاية الزنا أيضًا. الزنا بطرق ما قريب جدًّا من المخطئين، وكما يؤكد توني تنر:[٢٥] «يتضمن الزنا مزيجًا أساسيًّا من التدنيس والتلوث» (١٩٧٩م: ١٢). يعبر التليفون حرفيًّا عن هذه الاستعارة؛ لأنه يسمح بهذه المداخل، ويسمح بتقاطع الحدود والتخوم، بمزج الأجساد والمساحات. تستخدم ألكس التليفون لتدخل هذه المساحات، لتوضح الاقتحام الذي تسبب فيه زنا دان، وبشكل جوهري لتحاول تبادل الأدوار بينها وبين بيث وتسهِّله.[٢٦]

وفي الوقت ذاته يربكُ زنا دان فضاءه الأسري، بمعنى أنه يؤدي إلى إبعاده عن أسرته. بعد أن يكشف دان عن علاقته الغرامية، تطلب بيث من دان مغادرة البيت. يعبر التليفون مرة أخرى عن الحالة الغريبة التي تنتج عن الزنا؛ حيث لم يعد دان يستطيع التواصل بشخصه مع ابنته وعليه أن يقنع بمكالمة تليفونية قصيرة في الليل. يتأقلم دان، كأب صار وحيدًا فجأة، على وضع إقصاء مماثل لوضع ألكس؛ حيث يصبح مضطرًّا إلى الاتصال تليفونيًّا بأسرته من فضاء عام، وتعبِّر غرفته المثيرة للشفقة في فندق عن وحدته وغربته.

---

[٢٥] توني تنر Tony Tanner (١٩٣٢م–...): كاتب إنجليزي. (المترجم)

[٢٦] بشكل لافت، ألكس ليست الوحيدة التي تتجاوز حدودها. يسهِّل دان أيضًا بإحضار كلبه كوينسي Quincy إلى شقة ألكس هذا التبادل للأدوار، مع أنه يبدو غافلًا عن حقيقة أنه بالتمتع بمشهد أسرته الحميمة في فضاء ألكس، فإنه يزيد آمالها أكثر بأن يسمح بهذا الاستجمام في المستقبل. (المؤلفة)



يكشف اقتراب الكاميرا من التليفون الذي يرن خوف دان ممن ينتظر على الطرف الأخر من الخط.

تبقى قدرة الزنا على إزاحة الأشخاص من أماكنهم «الصحيحة» هنا مع العنصر المثير للشفقة بقوة، في الانفصال الجسدي المؤثر بين أب وابنته.

إلا أن الوعد بتعافي الأسرة يأتي أيضًا بشكل مكثَّف في مكالمة تليفونية. تصحح المكالمة التليفونية قبل الأخيرة في الفيلم أخطاء الاقتحام غير المرغوب، حين تضع ألكس نقطة النهاية للتبادل الذي تسعى إليه ألكس بشدة. تقول لألكس: «إذا اقتربْتِ من أسرتي مرة أخرى فسوف أقتلك»، ومن اللافت أنها المرة الوحيدة التي نرى فيها ألكس تتلقى مكالمة تليفونية، وبرغم أن دان يقدم المكالمة، فإنها تعبر عن كسر في محدودية علاقة دان وألكس، وهو ما يقترحه دان حين يقول لألكس إن العلاقة «انتهت»؛ لأن بيث تعرف كل شيء الآن. ومن ثَم يغرس الدخول الرمزي لبيث في سلسلة التليفون في الذهن تدخلها في حكاية الزنا، وهو تدخل يبرهن على أنها مؤثرة طالما أنها نفَّذت تهديدها بقتل ألكس.

الاقتحامات والأرانب المغلية

وحيث إن العلاقة بين دان وألكس تتم في المطاعم العامة والمصاعد والردهات وفي أندية الرقص، بالإضافة إلى شقة ألكس، يبقى بيت دان محتفظًا بنقائه، بعيدًا عن اليأس والتخبط والمواجهات الجنسية الحيوانية التي تميز علاقته. لا يأتي متعمِّدًا بألكس إلى بيته؛ لأنها

بوضوح لا تنتمي إليه أو إلى فضاء مكتبه، وهما أكثر مكانين تحاول أن تتسلل إليهما بعد ما حدث في عطلة نهاية الأسبوع التي قضياها معًا. وهكذا يحدد الفيلم هوية ألكس باعتبارها شخصية دنيئة تكرر الدخول إلى فضاء لا تكون مرغوبة فيه، ويتعود المشاهدون على النظر إلى منظرها بصدمة وريبة. ويصنف هذا القسم الاقتحامات العديدة وانتهاكات الحدود التي قامت بها ألكس، مفسِّرًا كيف تحث هذه الأمور مجتمعة المشاهدين على النظر إلى حركة ألكس باعتبارها مرَضية.

تكتب ماري دوجلاس،[27] المتخصصة في الأنثروبولوجيا، عن مدى قذارة «الموضوع غير المناسب» أو ما نراه غير ملائم في سياق محدد، وهو مفهوم يرتبط بهذا القسم؛ لأن ألكس تحتل هذا الوضع بدقة، إنها الخليلة لا الزوجة، وظهورها، بعد العلاقة الغرامية، في فضاء ينبغي للزوجة وحدها أن تشغله يبدو اعتداءً. يردد، أيضًا، هذا المفهوم للقذارة باعتبارها مجرد «موضوع غير مناسب» صدى تأكيد ألكس رفضها أن تُعتبَر غير ضرورية. كما تقول: «لن أسمح لك بأن تعاملني مثل بغيٍّ يمكن أن تضاجعها مرتين وتلقي بها في الزبالة» بينما تأتي لغة ألكس حادة إلا أنها تشير إلى حقيقة فعلية؛ حيث إن الزبالة تُعرَّف بأنها ما أردناه ذات مرة واستخدمناه ثم قرَّرْنا أن نقذف به خارج بيوتنا. تتحول ألكس، مثل الزبالة، من المرغوبة إلى الدنيئة — تتسلل ألكس؛ لأنها تعرف أنها الآن لا تعتبر دخيلة فقط بل تعتبر منفرة أيضًا، وهو وصف ترفضه بحماس.

يرتبط طَلَبُ ألكس بأن لا تُعامَل مثل الزبالة بطلبها المتكرر بأن يُرحَّب بها في الفضاء الذي تريد الذهاب إليه (لا ما تُدعَى إليه) وينسجم إصرارها بكل دقة على هذا النوع من الحركة مع أكثر اللحظات مجازية في الفيلم؛ لأن كلًّا منهما يدل بطريقته على دخولها بنجاح إلى الفضاء الذي تريد الدخول إليه. وتكمن الخاصية النحس التي تتصف بها ألكس في قدرتها على الظهور بشكل غير متوقع، وعلى أن تجعل وجودها معلومًا حين لا تُرَى. وتحدث لحظة نموذجية للظهور على غير توقع، على سبيل المثال، من خلال منظور لقطة ترحيب بزيارة مفاجئة قامت بها ألكس إلى مكتب دان للمحاماة؛ لا يستطيع المشاهد إلا أن يشارك دان صدمته ودهشته لرؤيتها تجلس في مكتبه في معطف أسود تمامًا. ولعدم وجود

[27] ماري دوجلاس Mary Douglas (١٩٢١–٢٠٠٧م): أنثروبولوجية بريطانية، معروفة بكتاباتها عن الثقافة الإنسانية والرمزية. (المترجم)

إيماءات بصرية أو صوتية تشير إلى وجود ألكس قبل التسليم برؤيتها، يكون المشاهدون، مثل دان، غير مدركين لوصولها وغير مستعدين للتعامل معه.

تقوم الكاميرا بحيلة مماثلة حين يدخل دان شقته ويجد ألكس في وضع مشترية متوقعة لشقة العائلة في منهاتن. وكما في مشهد المكتب، يضع الفيلم المشاهد بشكل مُتعمَّد مع منظور دان، نبدأ تتبُّع دان وهو يعبر تقاطع خطير مكدَّس؛ حيث تصدمه تقريبا سيارة. وبعد ذلك يواجه المشاهدون ألكس في اللحظة نفسها التي يواجهها فيها دان؛ حيث يسمع صوتًا أليفًا ويدخل غرفة المعيشة مذعورًا ليجد عشيقته المنبوذة تتناول الشاي بودٍّ مع زوجته الغافلة. وتبرز هذه اللقطات كلًّا من ألكس وزوجته تتطلعان إليه مباشرة (الشخصيات عادة أمام الكاميرا بزاوية ضئيلة)؛ وهكذا تنقل التقنية إحساسًا غريبًا باعتداء بصري. تحدِّق المرأتان كلتاهما فيه بالطريقة ذاتها، وقد أزالتا الفروق بشكل ما بين هويتَيهما المنفصلتَين. ويعبر ختام المشهد عن قابلية المرأتين للتحوُّل وهما تجلسان متجاورتَين على الكنبة، ويتجلى تثليث العلاقة بين دان وألكس وبيث في نهاية تتابع اللقطات ودان يقف أولًا بين المرأتين، ثم يقف مع ألكس، وتفصل بيث بينهما. وبمراوغة تستخدم ألكس هذه الفرصة أيضًا لتخدع بيث وتجعلها تكتب لها رقم التليفون غير المدوَّن في الدليل، وهي حيلة تدفع دان إلى الانتقام بالظهور في شقتها. إلا أن زيارة دان، على عكس اقتحام ألكس غير المرغوب، تمثل تقريبًا استسلامًا سيئًا لرغبة ألكس في لفت الانتباه، تتعامل ألكس مع هذه الزيارة باعتبارها دعوة اجتماعية وتعرض على دان المشروب الذي يفضله.[٢٨]

ومن المؤكد أن أبرز الاقتحامات في الفيلم هو الاقتحام الذي لم نر أبدًا كيف حدث، مع أن نتيجته الدموية تشكل أبرز لحظات الفيلم. أدى تصوير «الجاذبية المميتة» المروِّع، بشكل متعمَّد، لجسد «الأبيض» الملوث بالدماء، الذي يظهر في قبره المائي إلى ما يُعرَف الآن بمصطلح «غلاية الأرنب»، وقد أتى العمل القاتل الذي اقترفته ألكس ليرتبط بالفيلم عمومًا.[٢٩] وحقيقة أن ألكس تختار أن تغلي الأرنب تعبِّر بحدة عن رفضها أن تسلم لأسرة

[٢٨] اقتحامات دان لحياة ألكس غير مُجدِية كلها بشكل مماثل. ومع أنه أيضًا يقتحم شقة ألكس ليبحث عن دليل على زيف حملها، فإنه لا يجد هذا الدليل أبدًا. وبالمثل، تميل هي لاعتبار كل زياراته، بما في ذلك الزيارات التي يطلب فيها أن تتركه في حاله، دليلًا على استسلامه لها. (المؤلفة)

[٢٩] للأرانب أيضًا ارتباط تاريخي بقضايا الخصوبة. طريقة الكشف عن الحمل، «اختبار الأرنب» الذي لم يعد يستخدم الآن يعد بأنه إذا كانت المرأة حاملًا وحقنت دماءها في أرنب، فسوف يموت الأرنب. وهذه

جاليجر بالعزلة الرعوية التي يُفترَض أن يقدمها لهم بيتهم الريفي. لم يشترِ دان الأرنب وينقلْه إلى ابنته إلا بعد انتقالهم، والمشهد الذي يتصل فيه ببيث ليخبرها بأنه سيأتي بالأرنب إلى البيت يُظهِرها تدهن مدخل بيت العائلة. وهكذا فإن قتل ألكس للأرنب يعتدي بشكل درامي على الإحساس بالأمان الذي يُفترَض أن يقدمه هذا المكان الريفي، وبهذا العمل تحول حلم أسرة جاليجر بأن يكونوا أكثر قدرة على التحكم في الاقتحام وهم في الريف إلى مجرد نكتة ساخرة. للعلم: أسرة جاليجر مُعرَّضة للاقتحام في الريف كما كانت مُعرَّضة له في المدينة، وربما بصورة أكبر نتيجة عدم وجود مراقبة من الجيران.

يُلقِي المشهد الذي يكتشف فيه الاقتحام القاتل الذي تنفذه ألكس الضوءَ على هذا الإحساس بالعزلة الغريبة، وتوتر هذا السيناريو يتفاقم خاصة بتصوير تتابع اللقطات التي تقدمه. تعود أسرة جاليجر إلى البيت بعد قضاءِ بعدِ الظهيرة مع والدي بيث، ويبدأ المشهد بلقطة لسيارتهم تندفع في المدخل، والأسرة تخرج من السيارة، والكلب ينبح، والطيور تغرِّد في هواء الخريف وقت الأصيل. إلا أن النبرة تصبح تشاؤميةً والكاميرا تلفُّ داخل بيت جاليجر الخالي، وتبقى ثابتة وبيث تدخل وتبدأ إضاءة الأنوار. للعمق الأوَّلِي للمنزل تأثير متعمد يوحي بوجود شخص آخر في البيت غير بيث، وكما ناقشنا، يكرر الفيلم إعلان الطرق التي لا تُعَد التي يتم بها تدنيس طهارة بيت جاليجر. ويردد مشهد الأرنب بإيجاز أصداء هذه المشاهد الأخرى للاقتحام المنزلي، مع أن التدنيس هنا ربما يكون شخصيًّا بصورة أكبر: ليس فقط أن ألكس طافت خلال ساحة بيت جاليجر لتأخذ «الأبيض»، بل دخلت وطبخت في مطبخ أسرة جاليجر، المكان الأساسي لنشاط الأنثى في المنزل. إلا أن المشهد لا يركِّز كثيرًا على عملية الاقتحام كما يركز على نتيجتها المروِّعة؛ حيث يتحول انتباه بيث إلى المطبخ؛ حيث يوضع إناء يغلي على موقد غاز، ويتدفق الماء المغلي من تحت الغطاء. الماء المغلي أيضًا موتيفة بنيوية في الفيلم، واستخدامه هنا يردد صدى المشاهد الأخرى التي تصور برادات الشاي والقهوة التي تغلي. تبدأ رؤية بيث للإناء،

الأسطورة تم تطويعها على مستوى النوع وبشكل ساخر في الكوميديا النقدية اللاذعة «اختبار الأرنب» (١٩٧٨م)، التي تصور بيلي كريستال Billy Crystal كرجل حامل. وبشكل أقل غرابة، ترتبط الأرانب بالجماع والتكاثر بسرعة. (المؤلفة)

بيلي كريستال [(١٩٤٨م–...): ممثل أمريكي وكاتب ومنتج ومخرج، من نجوم هوليوود في الثمانينيات والتسعينيات. (المترجم)]



ينتقل الفيلم بمهارة بين الاكتشافَين البشعَين اللذين اكتشفتهما بيث وإلين.

مع خط الرؤية الذي يظهر القدر، ببعض الفضول، لكن الخطوة المحذوفة تزيد التوتر والتشويق؛ لأنه في اللحظة التي تلاحظ فيها بيث الإناء وتبدأ السير باتجاهه يحدث قطع في الفيلم لتتبع لقطة تُظهِر إلين تجري في الفناء، في طريقها لرؤية «الأبيض». ويتردد صدى خطوات إلين، وهي تدوس على العشب، خلال المشهد، الذي يتم قطعه لتصوير الإناء الذي يغلي عن قرب ثم تصوير قفص الأرنب عن قرب، وهي تنقلات تربط بصريًّا انتباه أُنثَيَي أسرة جاليجر؛ حيث تركز كل منهما على الموضوع الذي يوجد أمامها. وبيث تقترب أكثر من الموقد تنتقل اللقطات بين صورها وصور ما تراه، ويزداد إدراكها بثبات بوجود خطأ. تحدث ذروة هذا التتابع للقطات حين تبدأ بيث رفع غطاء الإناء، ويتم قطع اللقطة لتتحول إلى صياح إلين قائلة: «دادي!» يظهر دان على الشاشة في لقطة رد فعل وهو يقول: «ماذا؟» وبيث تفتح الإناء وتصرخ. تقترب الكاميرا، ساخرة من هلع هذين الاكتشافَين والإشارة التالية لدان كمتفرج عليهما، من جسد الأرنب الذي تغطيه الدماء، ثم تقترب من دان، الذي يسمع الصراخ، وتعود إلى لقطة بيث وهي تصرخ، ثم إلى لقطة إلين وهي تصيح: «ضاع الأبيض!»، ثم تعود إلى صياح بيث: «دان!»، ثم أخيرًا إلى صياح إلين: «الأرنب ضاع!» تتبنى تقنية القطع وجهة نظر ثنائية طالما تعكس الحالة الذهنية لكل من بيث وإلين، وتؤكد أن الاكتشافَين حدثا في اللحظة ذاتها ويؤديان إلى ردود أفعال مفزعة بالقدر نفسه. واللقطة التالية لإلين في سريرها، كما لو كانت تؤكد على الصدمة، فاقدة الوعي فعليًّا نتيجة الأسى.

يستخدم المشهد تقنية القطع بدهاء ليخلق تأثيرًا فوريًّا وملحًّا؛ ينبثق، أيضًا، العنصر المثير للشفقة في المشهد من تذكيره بأن عملية غدر واحدة تقوم بها ألكس تخلق عدة ضحايا في وقت واحد. وكما تذكرنا ماري آن دوين بالاقتباس والترجمة عن جاك جومار:[٣٠] «تستثار الشفقة بسهولة أكبر حين يتعلق سوء الحظ بالنساء أو الأطفال أو الحيوانات أو الحمقى» (١٩٩١م: ٢٨٦). يتضمن مشهد الأرنب في «الجاذبية المميتة» بشكل لافت كل هذه الفئات، متابعًا، وهو يحدث، معاناة بيث (المرأة)، وإلين (الطفلة)، و«الأبيض» (الحيوان)، ودان (أحمق، بشكل يقبل المناقشة). إلا أن الرجل، بشكل معبر، لا يتعرض للهلع الفوري؛ ومع تورط دان في السيناريوهين، إلا أنه يبقى عاجزًا في كل منهما. تصيح

[٣٠] ماري آن دوين Mary Ann Doane: أكاديمية، مهتمة بالسينما والنظرية الأنثوية والسيميوطيقا. جاك جومار Jacques Goimard (١٩٣٤م–...): كاتب فرنسي، يكتب القصص العلمية والأعمال الخيالية. (المترجم)

بيث على دان، وتصرخ إلين: «دادي!»، وهما دعوتان صريحتان توضحان بجلاء المسئولية التي يحملها؛ لأنه تسبب في هذا الكابوس العائلي. إلا أن دان يبقى في الوقت ذاته عاجزًا عن إيقاف التعدي، أو البشاعة الناتجة عنه، أو الاكتشافين الرهيبين اللذين تتعرض لهما الأنثيان في وقت واحد. ويتناول الفصل الرابع المشهد التفاعلي في الفيلم مع الزنا باعتباره سوطًا يهدد أمنَ أسرةٍ من الطبقة المتوسطة، لكن من المفيد هنا أن نتأمل كيف أن المنطق المكاني لاكتشاف الأرنب يلقي الضوء على أهمية دان في وجه المعاناة الواضحة لأسرته. يؤكد ختام مشهد الأرنب شلل دان وهو يقف بلا حراك في وسط فناء بيته. لا يقف دان بجوار زوجته أو ابنته، ولا يستطيع أن يحمي أية واحدة منهما من الصدمتين المتماثلتين تمامًا. وبهذه الطريقة، يقدم الفيلم دليلًا واضحًا على السلبية التي يُبتَلى بها دان أثناء الفيلم.

بالطريقة نفسها تقريبًا، تتحمل بيث وإلين (وليس دان نفسه) عبء الاقتحامات غير المرغوبة في المشهد الذي تأخذ فيه ألكس إلين إلى مدينة الملاهي المهجورة، ومرة أخرى تعاني الأنثيان في عائلة جاليجر أكثر بكثير مما يعاني دان. تذهب بيث، وليس دان، لأخذ إلين من المدرسة، لتجد أنها غير موجودة، وتتحمل إلين بعد ظهيرة ذلك اليوم كاملة وهي تركب في حالة هلع قاطرة سريعة تبدو غير مناسبة لعمرها. وبشكل معبر، يقارن الفيلم بين بيث وألكس، الأم الحقيقية مقابل الأم الزائفة، ويعتبر ألكس متطفلة تمثل خطورة على الطفلة بدل أن تمثل حمايةً لها. يقدم المشهد بيث وإلين، وقد شُيِّد بهذه الطريقة لإثارة للتعاطف معهما، فإنه يقدمهما ضحيتين بريئتين عليهما أن تعيشا كابوسًا نيابة عن دان. وفي لقطة من وجهة نظر بيث، تدخل بيث المدرسة حيث يتم الترحيب بها بنظرات غريبة من مدرِّسات إلين، ويخبرنها بأن إلين قد أُخِذت بالفعل. تبدأ بيث، وقد سمعت هذا الكلام، تجري بسرعة في المدخل. مصابة بهلع شديد في الحال، وتتزايد سرعتها مع تزايد توترها والكاميرا تسرع خلفها، في طريقها إلى الفصل (حيث تقول زميلة إلين ببساطة: «ذهبت») ومرة أخرى وهي تغادر. يستمر المشهد من منظورها داخل سيارة بيث، وتنتقل اللقطات بين وجه بيث الذي يبدو عليه القلق ولقطات الهلع التي تسجل ما تراه وهي تتلفت من اليسار إلى اليمين، محدقة في الشوارع بحثًا عن دليل على وجود ابنتها الضائعة.

كما لو كان ردًّا على يأس بيث، يتم قطع التتابع إلى لقطة طويلة من الملاهي، وتبدو ألكس في صورة جانبية، تسير يدًا في يد مع إلين، وموسيقى كرنفالية تعزف في الخلفية. في قطع سريع، تندفع بيث عبر الباب الرئيسي لبيت جاليجر، وهي تصرخ: «إلين!» والكاميرا تتحرَّك داخل محل آيس كريم حيث تشتري ألكس آيس كريم لإلين. يتم قطع اللقطة مرة

أخرى وتعود الكاميرا إلى بيث، التي تصعد السلالم في بيتها، وتظهر في إطار مائل، يشير بوضوح إلى إحساسها بالهلع. يقلِّد القطع شدة الفزع في مشهد الأرنب، ويستمر وبيث تنزل السلالم جريًا، وهو ما تسجله الكاميرا بلقطة من زاوية مرتفعة تؤكد عجز بيث وتظهر بيتها وقد صار مخيفًا فجأة. يصبح البيت، بدون إلين، موضع الكابوس العائلي، كما يحدث في ذروة الفيلم. ويربط الفيلم بالقطع للقطة راسخة، لقطة القاطرة السريعة، ثم لقطة لألكس وإلين وهما يركبانها، يربط بين بحث بيث في هلع والتوقع المرعب لاهتزازات القاطرة السريعة. إلا أن ألكس وإلين، على النقيض من بيث، تبقيان غير مباليتين؛ تتطلع ألكس، والرياح تعصف بشعرها، إلى إلين التي تجلس بلا مبالاة في العربة. ويتضمن التتابع لقطات رأي تعكس رأي ألكس وإلين في عربة القاطرة السريعة التي تندفع إلى الهضبة، ولقطات لبيث وهي تقود سيارتها في حالة فزع. من ثَم يربط تتابع اللقطات بوضوح بين انطلاق القاطرة السريعة بشكل مرعب وازدياد يأس بيث، وهي تقود السيارة بتهور متزايد.

يُؤخَذ المشاهدون، بشكل متعمد، لكل من «جولات» السيارة والقاطرة السريعة، ولأن حركة السيارة التي لا يمكن إيقافها تشبه حركة القاطرة السريعة، لا تكون السرعة والطاقة مثيرتين بقدر ما تكونان مفزعتين. تبدأ ألكس وإلين الصراخ في النهاية، ويبدو خوفهما الممتع سخرية سطحية من اليأس الرهيب الذي تشعر به بيث وهي تتساءل أكثر وأكثر: «أين أنت يا إلين؟» قرب نهاية تتابع اللقطات، يحدث تلاقي الصور بوضوح أيضًا: تفرمل ألكس القاطرة السريعة لنزول مفزع، وعضلات عنقها مشدودة، وبعد لحظة، تفرمل بيث لتصطدم السيارة؛ لأنها لا تتمكن من إيقافها في الوقت المناسب لتتجنب مؤخرة شاحنة في إشارة مرور. وفي المرة التالية نرى بيث، وفيها جروح وكدمات، ترقد في سرير في مستشفًى، بشكل يشبه إلى حدٍّ بعيد اضطجاع إلين في السرير بعد اختفاء «الأبيض» بشكل غير مبرر.

وإجمالًا، تستخدم هذه المشاهد التي تصور الاقتحام غير المرغوب الحذف لتزيد من التوتر والتشويق؛ وتصور ألكس، أيضًا، مصدرًا لا يمكن إيقافه للتدمير النشط. ويفحص القسم الأخير هذا النشاط بتقييم أهمية الماء بالنسبة للفيلم، ويركز خاصةً على كيفية تغليف الماء شهوانية ألكس كما يغلف خطورتها.

الحمامات والماء والجنس وفيلم «سيكو»

«الجاذبية المميتة» فيلم ينضح حرفيًّا بالسوائل — المطر والدماء ومياه الحنفية والحمض والقيء، تظهر كلها بوضوح. وكما نناقش في الفصل التالي، يربط الفيلم أيضًا بين هذه

السوائل وألكس؛ حيث تساعد هذه السوائل على تحديد هوية ألكس كوجود بشع. إلا أن المياه أبرز هذه السوائل في «الجاذبية المميتة»، مادة ليست دنيئةً بقدر ما تحمل إيحاءات جنسية. يدفع هطول المطر بغزارة دان وألكس إلى عشاء غير متفق عليه بعد لقاء عمل، على سبيل المثال، ويصاحب الماء بشكل بارز المشهد الجنسي الأول في «الجاذبية المميتة». وألكس مدفوعة إلى حوض شقتها في منهاتن، تمد يدها خلفها لتفتح الحنفية، وبصورة متكررة ترش الماء على وجهها ووجه دان، وعلى ثديها. يستمر الماء في التدفق وهما يمارسان الجنس، ويتلمس الاثنان الطريق إلى غرفة النوم، وبنطلون دان ساقط على كاحلَيه. يلقي المشهد الضوء على وضع دان كعاشق مرتبك ويمثل أيضًا تنفيسًا شهوانيًّا، وهو إحساس تدل عليه حقيقة أنه يتم قطع المشهد لتنتقل الكاميرا إلى الموقد؛ حيث يطفح إناء قهوة من طراز قديم. ويستخدم الفيلم، وهو يربط بصورة واضحة تمامًا بين مياه الحنفية وهذه المياه التي تغلي والجنس، يستخدم المياه اختزالًا للرغبة.

يتضمن تسخين المياه تقليبه حتى تصبح عنيفة وثائرة، وهي ملاحظة يرسخها الفيلم بعد ذلك بقليل حين تقطع ألكس رسغَيها بعد أن يحاول دان تركها ليلة الأحد. حين يدرك دان ما قامت به، تكون اللحظة مصحوبة بصوت براد يغلي بصوت عالٍ وعنيف يؤكد على التحول السريع في المغزى العاطفي للمشهد. يدفع دان يد ألكس، وهو يأخذها إلى الحوض، تحت المياه فتصرخ من الألم. بينما تعبر المياه المتدفقة قبل ذلك عن شاهد لعلاقة جنسية غير شرعية، تتحول، مثل صلصة الاسباجتي، بسرعة إلى شؤم؛ تقوم المياه فجأة بمهمة إزالة الدماء، وتهدئ العاطفة والعنف اللذين فجَّرهما الجنس. وبعد ذلك، يجري دان في أرجاء المنزل، في إطار مائل يدل على إحساسه بالفزع والدهشة، ويلف جروح ألكس في حمامها والماء يتدفق والرعد يدوي خارج النافذة. وهكذا يقيم الفيلم ارتباطًا بين ألكس والمياه وتجلِّي العاطفة؛ تمثل ألكس، كما تبرهن كرستين وسترلوند شاندز: «القوى الديونيسية أو الثونية،[٣١] وهي قوًى ترتبط بنزوات الطبيعة، والانفجارات التي لا يمكن السيطرة عليها، وترتبط بالموت أيضًا» (١٩٩٣م: ١١٥).

---

[٣١] كرستين وسترلوند شاندز Kerstin Westerlund-Shands: كاتبة سويدية، من أشهر أعمالها «إصلاح العالم Repair of The World» و«معانقة الفضاء Embracing space». الديونيسية Dionysian: نسبة إلى ديونيسيوس (باخوس) إله الخمر والخصوبة في الأساطير اليونانية والرومانية. أو الثونية chthonian: ما له علاقة بآلهة العالم السفلي أو أرواحه في الأساطير الإغريقية. (المترجم)

يستدعي الفيلم، بالمزاوجة بين الجنس والانتحار، سلسلة التحليل النفسي في التداعيات التي تربط الدافع الجنسي بدافع الموت. بعد خطف ألكس لإلين، على سبيل المثال، يشق دان طريقه إلى الشقة ويعامل ألكس بوحشية، يتعقبها ويخنقها تقريبًا. يتحول الانغماس الهمجي في المواجهة الجنسية السابقة، وخاصة طبيعتها غير القانونية، فجأة إلى محاولة يائسة للقتل، في السيناريوهين تجعل ألكس دان يفقد أعصابه، والاثنان يعرقان وينهجان. في الملاحقة المروعة في أرجاء الشقة، يحطمان الأثاث، ويقلبان دراجة، ويكسران الزجاج، وتحدث الذروة الأولى في المشهد حين يبدأ دان خنق ألكس، ويداه حول عنقها. يتركها في النهاية، ولهاث الإعياء بعد المطاردة يشبه التنفس العميق بعد ممارستهما للحب. وبعد الملاحقة، ترش ألكس وجهها بمياه من حوضها، بالضبط كما فعلت في مشهد الجنس قبل ذلك، ثم تمسك بسكين من المطبخ، وتحاول أن تطعن دان. تُشبِّع المياه هذا المشهد، وفي النهاية ينتزع دان السكين منها ويتركها على الطاولة. وكما في المشهد الجنسي الأول لهما، لا يتم تبادل أي كلمة بين الاثنين. يعبر جسداهما عن العاطفة والشهوة، وبعد ذلك عن الكراهية، إلا أن ازدواج هذه السيناريوهات يؤكد استحالة الانفصال، وربما استحالة التمييز، بين الرغبة والتدمير. معلقة على اللقطة الأخيرة لمشهد الهجوم وألكس تبتسم بفتور وهي تلصق جسدها إلى حائط، تكتب إميلي فوكس كيلز:[٣٢] «تبدو على وجه ألكس ابتسامة إشباع كأنها وصلت إلى الأورجازم» (٢٠٠٣م: ١٦٣٣). سواء هَذَت الشخصيتان، كلٌّ منهما مع الأخرى، في العاطفة أو الكراهية، إلا أنهما تندمجان في ديناميكية عاطفية وجسدية متماثلة.

تظهر المياه أيضًا عدة مرات ببراعة خلال أحداث الفيلم، تطبخ ألكس اسباجتي لدان في إناء به مياه (إناء لا يختلف عن الإناء الذي يموت فيه الأرنب)، ويأخذ دان دشًّا ليمحو آثار ألكس من على جسمه، وتتشارك ألكس وبيث في الشاي حين تزور ألكس شقة العائلة. إلا أن سيادة موتيفة المياه تصل إلى القمة في التتابع الأخير في الفيلم، في سلسلة تقتبس ما أصبح بالفعل لحظات مميزة للفيلم وصورًا أيقونية. يبدأ المشهد بمسح لفناء بيت جاليجر؛ حيث الجو ضبابي في الظلمة، ويتوقف في المنزل؛ حيث ينتشر هذه المرة ضوء برتقالي في غرفة النوم في الدور العلوي. ومن اللافت أنه لا يوجد ظل لأحد. دان، في قميص

---

[٣٢] إميلي فوكس كيلز Emily Fox Kales: سيكولوجية متخصصة في علاج أمراض الأكل. (المترجم)

أبيض وبنطلون أسود، يغطي ابنته في السرير، وهي أيضًا ترتدي ملابس بيضاء، وبجوارها حصان أبيض مخطط بالرمادي والأصفر. بعد ذلك بقليل نرى لقطات قريبة لماء يصبه دان من الحنفية ليصنع شايًا لبيث. وهو ينتظر أن يغلي الماء، تردد غفلة دان صدى غفلته في المشاهد السابقة؛ لأنه يوجد حيث لا ينبغي أن يكون، وهو يأكل عرَضًا إحدى فواكه ابنته ويلف في غرفة المعيشة وزوجته تقاتل دفاعًا عن حياتها في الدور العلوي. ولأن بيث تُصاب بالهلع في الحمام، لم تغلق الحنفية وقد فاض الماء من البانيو، حتى تساقط الماء من السقف إلى الدور الأول. مرة أخرى، يلاحظ دان المياه لكنه لا يفعل شيئًا. فقط حين يرفع براد الشاي الذي يُصدِر صوتًا، وصفيره المرتفع يغطي على صرخات بيث، يدرك ما يحدث في الدور الذي فوقه.

وأكثر الصور تشبُّعًا بالمياه في الفيلم هي، بالطبع، المشهد الأخير لبيث في حمام كله أبيض، وهي تستعد لتأخذ حمامًا. وكما في «سيكو Psycho»، توجد لقطات متعددة عن قرب للمياه المتدفقة. وبالمثل، يؤكد مشهد المرأة شبه العارية، وهي وحدها في الحمام، على هشاشتها، كما يؤكد على ذلك أيضًا وضع بيث جبيرة على رسغها المكسور بالفعل. تتطلع بيث في مكان مشبع بالبخار، إلى صورتها في المرآة، وتفحص الكدمات السوداء التي تحت عينيها في مرآة الحلاقة المستديرة، ثم تحرك المرآة لتحصل على منظر مكبَّر، قبل أن يدخل دان الحمام مباشرة ليرى ما إن كانت تحتاج إلى شيء. (هنا يبدو أن تصوير عين بيث عن قرب يردد بشكل متعمد صدى اللقطة الأخيرة لعين ماريون Marion، وهي عين بلا حياة، في تتابع الدش في «سيكو».) بعد أن يعود دان إلى الدور السفلي، تمسك بيث برطمانًا زجاجيًّا، وتجفف البخار من على المرآة الأكبر في الحمام. وفجأة يظهر وجه ألكس خلفها، فيسقط البرطمان الزجاجي منها ويتحطم. المرأتان كلتاهما في ثياب بيضاء، وهذه الصورة لألكس وهي قرينة بيث تمامًا تُسجَّل في لقطة تكاد تشبه لقطات برجمان[٣٣] لوجهيهما في المرآة، وهي صورة تعبر عن محاولات ألكس المتكررة لأخذ مكان بيث. تعلق نعومي سيجال[٣٤] على التداخل بين المرأتين هنا، وتكتب: «يصور هذا بالطبع الدخيلة باعتبارها

[٣٣] قرينة في الأصل doppelgänger وهي كلمة الألمانية. برجمان Bergman (١٩١٨–٢٠٠٧م): مخرج سويدي وكاتب ومنتج. وتتميز أعماله بالخطوات البطيئة، والحوار المقتضب، واستخدام الرمزية بكثافة للكشف عن الأوضاع النفسية للشخصيات. (المترجم)

[٣٤] نعومي سيجال Naomi Segal: باحثة في الأدب والثقافة، تولي اهتمامًا خاصًّا بالتحليل النفسي والجسد والنوع والنشاط الجنسي. (المترجم)

تتدخل في المخطط الذي تمزقه، وتنتمي إليه. وبيث بشكل محتمل من النوع نفسه من النساء مثل ألكس ...» (١٩٩٧م: ٢٠٢).



يذكرنا اقتراب الكاميرا من الحنفيات والصرف في الجاذبية المميتة بفيلم سيكو لهتشكوك.

بعد لقطة المرأتين في المرآة معًا، يكشف القطع عن ألكس تقف على مدخل الحمام وفي يدها سكين؛ السكين نفسها التي هاجمت بها دان في شقتها. تكشط بها ساق بيث، وتبدأ دماؤها تتساقط على قدمَيها وعلى أرضية الحمام. يردِّد الهجوم بالسكين أيضًا، وألكس وبيث تتعاركان على أرضية الحمام، صدى هجوم ألكس من قبل على دان في شقتها. تنزلق السكين في النهاية على أرضية الحمام بعيدًا عن متناول يدها، وتركل كل من المرأتين الأخرى وتنهشها. وفي الدور السفلي يرفع دان البراد في النهاية، ويسمع الصراخ وبسرعة يسقط البراد، ويبدو أن البراد حرق يده أيضًا، وكأن الحرارة تُحدث ردَّ الفعل بقدر ما تحدثه محنة بيث. وبعد ذلك يدخل دان الحمام، ويضرب مؤخرة رأس ألكس في المرآة التي عكست صورتَي المرأتَين، ويغطسها تحت الماء في البانيو، بالضبط كما حاول خنقها قبل ذلك في شقتها. في هذه اللقطة، تجحظ عينا ألكس، وتتدفق الدماء من فمها المفتوح. وبوضع حركات القتال معًا، يوحي الاختناق والخنق بأنه برغم التحام الشخصيتين في معركة قاتلة، إلا أن سلوكهما يُذكِّر إلى حد بعيد بأوضاع الجسدين في الجنس، إنها جميعًا، في الحقيقة، أجساد اندفعت إلى أقصى حدٍّ.

ويؤدي هذا المشهد النهائي، في الحقيقة، إلى تحويل بيت أسرة جاليجر كله إلى سجن/قبر مائي. في لحظة قبل الهجوم يدخل دان إلى الحمام ليتحدث إلى بيث، لكن صورته تُلتقَط من زاوية منخفضة خلف أعمدة السلم، وهي صورة تستدعي صورة السجن بجلاء. وأيضًا، مع أن دان يغلق أبواب المنزل متعمِّدًا، يعرف المشاهدون بعد ذلك أن ألكس في المنزل بالفعل، وهكذا يغلق عليها بشكل فعال في الداخل، لا في الخارج. ويسيطر هذا التحول السحري للعادي إلى مميت على تتابع اللقطات كلها؛ حيث تتحول الصورة البريئة للحمام إلى مكان لهجوم دموي. وحتى حين يبدو أن المحنة انتهت، بعد قيام دان بخنق ألكس، تنهض مرة أخرى من البانيو، في مشهد يدل على أنها «لم تمت.»[٣٥] البانيو في «الجاذبية المميتة» كان عمقه فعليًّا أربع أقدام وقد شيد بشكل خاص لهذا الغرض، مما يفسِّر أن ظهور ألكس مرة أخرى يبدو وكأنها تخرج من تابوت. حين تعود ألكس إلى الحياة بضيق شديد في التنفس وتطارد دان، تدخل بيث إلى الحمام، من حيث لا نعلم، وتطلق النار على صدر ألكس من مسدس، فتنزلق ألكس أسفل حائط الحمام، مخلِّفةً خطًّا من الدماء على الحائط الأبيض خلفها.[٣٦] ومع أن دان فتح درجًا قبل ذلك واكتشف أن العائلة لديها مسدس، فإن حقيقة أن بيث هي التي تستخدمه تمنح بيث قضيبًا رمزيًّا. ومع أن عنف ألكس وُضِع طوال الفيلم بجوار هدوء بيث ورباطة جأشها، تكشف بيث في هذا المشهد الأخير أنها قادرة على الاندفاعات القاتلة نفسها. وظهر التحدي اللفظي، الذي وجَّهته بيث لألكس قبل ذلك بأنها سوف «تقتلها» إذا اقتربت من أسرتها مرة أخرى، غريبًا وغير متوقع في البداية، إلا أنه يقدم طبيعة شخصية بيث. إن الوعد البشع الذي قطعته بيث، كما يؤكد هذا التتابع الأخير للَّقطات، لم يكن مجرد تهديد. يبين المشهد بدلًا من ذلك أن بيث قادرة على اقتراف الأعمال الوحشية نفسها مثل غريمتها؛ حيث إن بيث تقتل

---

[٣٥] الهجوم الذي يصور غرق ألكس ونهوضها من جديد مقتبس عن «المتوحش Diabolique» (١٩٥٥م)، فيلم ينهض فيه من البانيو الزوج الذي يفترض أنه مات، وبدوره يروع زوجته حتى الموت. (المؤلفة)

«المتوحش»: الإشارة هنا إلى الفيلم الفرنسي Les Diaboliques من إخراج Clouzot. (المترجم)

[٣٦] يبدو أن الهجوم نفسه مقتبس عن «سيكو»؛ حيث إن ألكس تطارد بيث بسكين كبيرة، وبعدوانية تمزق ستائر الدش، مثل نورمال بيتس Normal Bates. أيضًا، كما في فيلم هتشكوك، تلطخ الدماء الحمراء الحوائط والأرضيات بعد موت ألكس. (المؤلفة)

نورمال بيتس: شخصية في «سيكو» هتشكوك، قام بالدور أنتوني بركنز Anthony Perkins. (المترجم)

لتتعلق (جزئيًّا على الأقل) بزوجها الخائن، مما يثير مسألة إن كان يأسها من الأمان العائلي يختلف أي اختلاف عن يأس ألكس.

تموت ألكس مثل الأرنب، في قبر دموي ممتلئ بالمياه، ويشبه وضعها وضع الأرنب الميت، وجسدها يغطس ورأسها يميل على جانب البانيو، بالضبط كما فعل «الأبيض» على جانب الإناء الذي يغلي. من ناحية التيمة، حقيقة أن بيث هي التي تقتل ألكس، حتى إذا اعتقد دان خطأً أنه هو الذي قتلها، تؤكد عجزه المتكرر في وجه السلطة المفزعة لألكس. وتؤكد أيضًا تركيز الفيلم على معركة الإناث، رغم جهود دان، فإنه يعجز عن الحيلولة دون حدوث الاقتحامات العديدة التي قامت بها ألكس. وبالتالي يقدم شلل دان تعليقًا غير متوقع بشكل ما على الزنا كفعل ذكري؛ ومع أنه قد يبدو في البداية مثل ميثاق لرجولته، تترك نتيجتُه أسرتَه بشكل متكرر عرضة للغزو، وتضع دان في عدة مواقف سلبية. تتكاتف الصور والموتيفات المتنوعة الواردة في هذا الفصل كلها لتحويل العادي إلى كابوس عائلي؛ حيث يُؤكِّد الفيلم بلحظات تموت فيها الفضاءات والمواضع الدنيوية فجأة. وقد أكَّدْنا على هذه التيمات والحيل المتنوعة للاقتحام المثير من منظور تقنيٍّ، يفحص الفصل التالي هذه التيمات التي تقتبس وتستعير من صيغ الأنواع الأدبية الأمريكية المتنوعة. وأثناء ذلك يربط الاستكشافات العائلية في الفيلم، وتشويقه الشديد، وتركيزه على تصوير النشاط الجنسي إلى نزعات أوسع في السينما الأمريكية.

الفصل الثاني

الأجناس الفنية الأمريكية في «الجاذبية المميتة»[1]

دفعت الصور البارزة للغرائز الأساسية والرغبات الخبيثة ونتائجها القاتلة في «الجاذبية المميتة» — وعدد من الأفلام المقلدة التي سارت في رَكبه — دفعت النقاد إلى أن ينسبوا لفيلم «الجاذبية المميتة» أنه أسَّس جنسًا سينمائيًّا جديدًا يوصف بشكل مناسب باسم «الإثارة الشهوانية». وفي تعليق يتوافق مع منطق النشاط الجنسي الذي يؤسس الإثارة الشهوانية، وصفه دوجلاس كيسي[2] بأنه شكل «يتداخل فيه الرغبة والموت» (٢٠٠١م: ٤٤). وتلاحظ ليندا روث وليم[3] أيضًا مستشهدةً بدور «الجاذبية المميتة»: «بعد نجاح «الجاذبية المميتة» أصبحت كلمة «مميتة» مرادفة للجنس الفني ولم تعد كناية عن «المصير» (حتمية القدر) بل كناية عن الجنس المميت»(٢٠٠٥م: ٩). إلا أنه رغم التأكيدات العديدة بأن «الجاذبية المميتة» يخلط بشكل مؤثر بين الصور الجنسية والإثارة وبالتالي يكون النص الأصلي ur-text بالنسبة للإثارة الشهوانية، ويشير الاسم جزئيًّا فقط إلى دمج الأجناس السينمائية، وهو دمج يوصف أحيانًا بالسينما السوداء الجديدة،[4] والميلودراما، وسينما

---

[1] العنوان الأصلي: American Genres in Fatal Attraction.

[2] دوجلاس كيسي Keesey: كاتب أمريكي، من أهم أعماله «السينما الشهوانية Erotic Cinema». (المترجم)

[3] ليندا روث وليمز Linda Ruth Williams (١٩٤٦م–...): كاتبة أمريكية، تولي اهتمامًا خاصًّا للورانس والتحليل النفسي والإثارة الشهوانية. (المترجم)

[4] السينما السوداء الجديدة neo-noir: يتكون المصطلح من كلمة neo وهي كلمة لاتينية بمعنى جديد، وكلمة noir وهي كلمة فرنسية بمعنى سوداء. ويشير المصطلح إلى أسلوب سينمائي يستخدم عناصر

الرعب. ونضع في الاعتبار أن تمركز الفيلم حول بطل سلبي تغويه وتسيطر عليه امرأة شقراء غامضة في موقع في مدينة يومئ بوضوح إلى السينما السوداء؛ ومن ناحية أخرى، يستدعي الميلودراما تركيزُ الفيلم على الأسرة، مصدرًا أساسيًّا للصراع والتوتر، وتفضيله للفضاء الداخلي. ولأن «الجاذبية المميتة» ينتقي من بين أكثر الأجناس السينمائية شيوعًا وأكثرها نجاحًا، فإن الفيلم يتوافق مع رأي كرستين جليدهل[٥] ويجسده، وهو رأي أكاديمي في السينما يرى أن كل الأفلام تساهم «في أجناس فنية من نوع أو آخر، وعادةً عدة أجناس مرة واحدة» (١٩٩٩م: ١٤٧).

يعرض «الجاذبية المميتة»، مستعيرًا من هذه الأجناس الفنية ومعتمدًا على أقوى خصائصها وأكثرها انتشارًا، استراتيجية لمونتاج ما بعد الحداثة، استراتيجية تراكم مستويات من معاني أجناس فنية، وتكافئ المشاهدين ذوي الدراية، وتعرف ما تدين به لتاريخ السينما الأمريكية.[٦] بتأمل هذا التاريخ السينمائي، يتأسس هذا الفصل استجابة لأربعة أقسام رئيسية في الأجناس الفنية (الميلودراما والرعب والسينما السوداء والإثارة

السينما السوداء (راجع هامشًا سابقًا للمترجم) مع تحديث للتيمات أو المحتوى أو الأسلوب بشكل يختلف عما كان موجودًا في السينما السوداء في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. (المترجم)

[٥] كرستين جليدهل Christine Gledhill: كاتبة متخصصة في السينما، من أهم أعمالها «النجومية: صناعة الرغبة Stardom: Industry of Desire»، «تجديد الدراسات السينمائية Reinventing Film Studies». (المترجم)

[٦] بطريقة ما، يدين الفيلم بأعظم دين لفيلم كلينت إستوود Clint Eastwood [ممثل أمريكي من مواليد ١٩٣٠م. (المترجم)] بعنوان «العب بشكل مبهم من أجلي Play Misty for Me» (١٩٧١م). إستوود من نجوم الفيلم أيضًا ويقوم بدور ديف جربر Dave Garber، سان فرانسيسكو دي جي DJ ينام مع امرأة شريرة لا يمكن التكهن بتصرفاتها تُدعَى إفلين Evelyn، زائرة مترددة على عرضه، ثم يجد نفسه مطاردًا من قِبلها. على مستوى المقارنات الشاملة والمحدودة، يشترك «الجاذبية المميتة» في الكثير مع «العبْ بشكل مبهم من أجلي». إفلين، مثل ألكس، تندفع بسرعة إلى الغضب العنيف، تقطع رسغَيها في توسل يائس للفت الانتباه، كثيرًا ما تأتي إلى منزل ديف بشكل غير متوقع، وتصيبه بالهلع باستخدام التليفون، وتعرض أن تكون بمثابة مدام بترفلاي بالنسبة له. تلاحق صديقته، توبي Tobie، التي يعرفها منذ فترة طويلة، وتهاجم بوحشية خادمته الأمريكية من أصول أفريقية، وفي ذروة الفيلم، نعرف أنها رفيقة توبي في السكن. مثل ألكس، تَلقَى إفلين في النهاية مصيرًا دمويًّا، حين تُدفع من شرفة بيت توبي بجوار الشاطئ وتسقط على منحدر صخري شاهق. (المؤلفة)

الشهوانية)، الأسماء التي يصف كل منها «الجاذبية المميتة»، لكنها لا تستطيع أن تحيط به تمامًا. تشيع، على سبيل المثال، الخصائص المسرحية من قبيل السكاكين والدماء والمياه المغلية التي تحدث تشويقًا وحتى نفورًا، في أفلام الرعب، إلا أنها تؤكد أيضًا الاتحاد المتوهج في الفيلم بين الجنس والموت، وهي تيمة رئيسية في الإثارة الشهوانية. ولنفهم التهجين في الفيلم، يحدد هذا الفصل السمات المميزة لكل جنس فني، ويوضح كيف تمتزج العبارات المجازية والموتيفات بشكل جديد في «الجاذبية المميتة». تبدأ المناقشة بالميلودراما، وربما يكون أقل الأجناس الفنية التي ينتمي إليها «الجاذبية المميتة» وضوحًا، إلا أنه جنس فني تُوجه مبادئُه واهتماماتُه الفيلمَ بصورة مهمة.

الميلودراما والموسيقى والنوافذ

ترتكز الميلودراما السينمائية على استراتيجية التعبير البصري المتصاعد؛ تنحرف الحالات العاطفية المتطرفة عبر الخصائص المسرحية والوضع والملابس ومكان التصوير ليتم التعبير عن المشاعر التي لا تستطيع الشخصيات التعبير عنها، أو لن تستطيع التعبير عنها. وكثيرًا ما تؤدي هذه الحساسية الميلودرامية إلى إعداد للمشهد[٧] لا يكون واقعيًّا بالتأكيد أو جليًّا بطريقة ما، وتعرف الأعمال الميلودرامية النموذجية بموسيقاها الطنانة، وألوانها البراقة، ومواقفها المعبرة. ومع أن لفيلم «الجاذبية المميتة» بشكل يقبل المناقشة مظهرًا مقتضبًا غير مبالغٍ فيه، إلا أنه كثيرًا ما يسقط المشاعر على أشياء جامدة (خاصة التليفونات والمياه) وهي بدورها تعبر عن حالات متطرفة من العاطفة واليأس. وكما يكتب جيفري نويل سميث:[٨]

> ما يميز الميلودراما، بمعناها الأصلي ومعناها الحديث، الطريقة التي يتم بها التعبير عن الإفراط في المشاعر. المشاعر المكبوتة التي لا يمكن أن تتكيف عمليًّا

---

[٧] إعداد المشهد mise en scène: تعبير فرنسي يعني ترتيب وضع الممثلين والديكور على خشبة المسرح. (المترجم)

[٨] جيفري نويل سميث Geoffrey Nowell-Smith: أستاذ في جامعة الملكة ماري، لندن، يكتب في السينما. (المترجم)

> ... يتم التعبير عنها تقليديًّا بالموسيقى، وفي حالة الفيلم، بعناصر معينة في إعداد المشهد. أي إن الموسيقى وإعداد المشهد لا تُصعِّد عاطفيةَ عنصرِ فعلٍ بل تحل مكانه إلى حدٍّ ما.
>
> (١٩٩١م: ٢٧٢)

التليفون، كما أوضحنا من قبل، هو العنصر الأساسي في إعداد المشهد في «الجاذبية المميتة»، وهو مستودع لكل مشاعر دان المكثفة والمضغوطة، وهي مشاعر تتراوح من الإحساس بالذنب إلى الخوف من الفضيحة إلى الانزعاج من إصرار ألكس. يعبِّر الرنين المزعج الملحُّ عن مأزق دان، المحبط جدًّا، وهو إحساس لا يستطيع أن يفضي به إلى أسرته. لا يعبر دان بالكلام عن يأسه إلا مع أصدقائه أو البوليس؛ حيث يدل استخدامه للمصطلحات المقنَّعة والتعبيرات الملطِّفة والنبرات المنخفضة على خوفه من الفضيحة. ويعبِّر التليفون، في الوقت نفسه، عن الطاقة العنيفة التي تتمتع بها ألكس، وشكواها من أن لا أحد يسمعها، وإلحاحها على أن تُسمَع. التليفون، بالنسبة لها، بديل للكلام؛ لأنه حتى حين لا تقول ألكس شيئًا في هذه المكالمات فإن الاقتحامات العنيفة لهذه المكالمات تديم إرادة ألكس وتفرضها. بهذه الطريقة، ويرتبط استخدام ألكس للتليفون مع رأي ج. ب. تيلوت[٩] بأن التليفون يمثل الرغبة ويحبطها في الوقت ذاته؛ يكتب: «يجسد التليفون بشكل خاص الرغبة وقيودها، الدافع إلى الاستحواذ أو التملك أو التحكم في الآخرين وفي أشياء أخرى، والإحساس بما استحوذنا عليه أو تملكناه بالفعل أو تحكمنا فيه بالطبيعة المتأصلة في الرغبة» (١٩٨٩م: ٥١). وربما يكون التليفون، في الحقيقة، أفضل مؤشر في الفيلم للشوق المحرَّم الذي تشعر به ألكس. وهو بذلك يعبر عن هذا الإحساس بحدة أكبر مما تعبر هي نفسُها.

تحوِّل الأعمال الميلودرامية العاطفة المفرطة، بشكل متميز، إلى موسيقى، تحل بدورها محل رغبة الشخصية. بينما يصور «الجاذبية المميتة» درجة معتدلة نسبيًّا، يؤكد اعتماد الفيلم في مشهدين أساسيين على أوبرا بوتشيني «مدام بترفلاي» على صلاته بالميلودراما. في تتابع لقطات المشهد الذي تطبخ فيه ألكس مكرونة لعشاء دان يكتشف الاثنان أنهما

---

[٩] ج. ب. تيلوت J. P. Telotte: أستاذ في معهد جورجيا للتكنولوجيا. (المترجم)

يحبان بوتشيني. يتحدث دان بحماس عن خبرته في الذهاب إلى الأوبرا مع أبيه، الذي طمأنه، وهو في الخامسة، حين انتابه الرعب باكتشاف أن بترفلاي ستموت بعد قليل. وكما يعترف دان، كانت هذه واحدة من المرات القليلة التي شعر فيها دان بحب والده له. وتعترف ألكس بانجذاب مماثل إلى «مدام بترفلاي»، وتقول إنها تفضلها. ويتضمن ذلك، برغم عدم البوح به، إيحاءً بأن وجود دان في شقة ألكس يمثل حالة مشابهة بالنسبة لها؛ ربما تكون واحدة من المرات القليلة التي شعرت فيها بأنها محبوبة. مقلِّدة بطلة «مدام بترفلاي»، المحكوم عليه بالهلاك، وهي امرأة يابانية تنتحر بعد إغواء حبيبها لها، الجندي الأمريكي، بعد الحرب العالمية الثانية، وحملها منه وهجره لها، تقطع ألكس رسغَيها في الليلة نفسها، في توسل يائس لإقناع دان بأن لا يهجرها. تعبِّر المأساة المؤثرة في الأوبرا، وقد نُقِلت في لحن رنان مُفعَم بالأسى، عن صدمة ألكس أيضًا، وتقدِّم جسرًا بين ألكس وبترفلاي، قرينتها بمعنى الكلمة.

يشي تعبير بوتشيني عن المرأة التي تعاني دائمًا بتصور ألكس لعلاقتها الغرامية، وهو إحساس يُنقَل ببراعة خلال تتابع لقطات المشهد الذي يحدث بعد أن تدعو ألكس دان لحضور عرض لأوبرا «مدام بترفلاي» في دار أوبرا متروبوليتان. يرفض دان العرض بأدب، وفيما يفترض الجمهور أنها ليلة العرض، تنتقل الكاميرا بين ألكس مسترخية على أرضية شقتها، تستمع إلى بوتشيني، والشخص الذي تتعلق به يستمتع في سعادة في أمسية تعج بزوجته وأفضل الأصدقاء. وتبقى التذكرتان اللتان لم تستخدما بجوار الاستريو في شقة ألكس، والمشهد يدوي بصخب «مدام بترفلاي»، رابطًا التتابعين عبر جسر الصوت. وهكذا ينجح دوي الأوبرا في جعل ألكس، مغروسة على الأرضية في قميص أبيض تشعل النور وتطفئه بدون تركيز، شاهدًا (إلا أنه بعيد) على ابتعاد دان كثيرًا، إنها وحيدة وقلقة على عكس دان الذي يشارك، دون مراعاة لمشاعرها، في ليلة من البهجة العائلية. مرتبطة برغبات ألكس ودوافعها، تحل الأوبرا محل صوتها وتعبر بشكل مؤثر عن مشاعر اليأس والهجر التي تعاني منها.

ولأن مشاهد من قبيل هذا المشهد تمنح ألكس صوتًا مجازيًّا، فربما تقدم افتتاحية مدهشة للمشاهدين لفهم ذاتية ألكس في الفيلم. بينما كرر مبدعو «الجاذبية المميتة» الإعلان عن إحساسهم بأنهم أرادوا أن يرى المشاهدون ألكس شخصية جديرة بالتعاطف، إلا أن الفيلم لم يفصح عن ذلك، وفضَّل بدلًا من ذلك أن يعزز اندماج المشاهدين مع دان، الذي

يظهر عاجزًا ضحيةً لحنقها (غير المبرر إلى حدٍّ بعيد.)[١٠] إلا أن الاعتماد على الاستراتيجيات الميلودرامية له تأثير المفارقة، فهي تجهز المشاهدين على الأقل لمشاركة ألكس مؤقتًا في وجهة نظرها؛ حيث يعتبرون ألكس ضحية لرغباتها المحرمة. تصور الأعمال الميلودرامية أوضاعًا ترتبط فيها الرغبة بموضوع يستحيل الوصول إليه، ومن طرق قراءة هذا الجنس الفني ملاحظة أن «الميلودراما تقف في صف تصوير الافتقار إلى القوة الاجتماعية والتأثير اللذين يمثلان الوضع الثقافي للنساء» (دوين Doane، ١٩٩١م: ٢٨٦). بينما تؤكد دوين على أن الأمهات هن اللائي يعانين عادةً في رغباتهن، في صمت وسرية، إلا أن ألكس تحتلُّ أيضًا هذا الوضع، خاصة وهي تنظر من نافذة المنزل الريفي لأسرة جاليجر بعد عودة دان إلى البيت في الليلة التي تصب فيها الحمض على سيارته. بينما يُفترَض أن المشاهدين قضوا الدقائق العشر السابقة مروَّعين من عملية التدمير القاسية التي اقترفتها ألكس ومُعتدًى عليهم شفهيًّا بالاتهامات المتضمنة في تبجُّحها المسجَّل على شريط، يتحول الفيلم فجأة من هذه المهمة التي تقوم بها ألكس، مخرِّبةً بلا قلب، لفترة طويلة تكفي لتصديق مصداقية ألمها. يتأكد صدق المشاعر بحقيقة أن تتابع لقطات تنتهي بمشاهدتها عبر النافذة، ودان يُحضِر الأرنب الذي طال انتظاره إلى البيت لابنته التي تتشوق إليه. تحدق ألكس، وهي تقف في الخارج، إلى ثلاثي أسرة جاليجر، الذين يشكلون سلسلة عاطفية متكاملة، وتبرز الموسيقى التصويرية الموسيقى الكئيبة الرهيبة التي هي لازمتها المعتادة. في مواجهة شبح سعادة الأسرة، تتقيأ ألكس وسط الشجيرات الكثيفة. تتحول اللحظة، فيما يشبه إلى حدٍّ بعيد المشهد الذي تجلس فيه ألكس وحيدة في البيت مع تذكرتَي الأوبرا اللتين لم تُستخدَما، إلى تعليق متعاطف على غير المعتاد على آمالها المحبَطة، إلى إيحاء بأن ألكس، وقد صارت حاملًا، تعتل حين تدرك أنه لا موضع لها في تناغم حياة أسرة دان.

كما يبدو على وجه ألكس وهي تنظر من النافذة، يربطها حنينها الصامت بخط طويل من نساء السينما اللائي يقفن ويتطلعن إلى ما يقع على الجانب الآخر من الزجاج.

---

[١٠] عبرت شيري لنسنج، منتجة الفيلم، علانية عن حيرتها إزاء سلخ الجمهور لألكس. برغم صعوبة تصديق مصداقية مثل هذه العبارات، كررت لنسنج القول إنها احترمت ألكس كامرأة تريد أن تدعم نفسها، وشعرت أن ألكس «تمت إساءة فهمها بشكل يدعو للأسى» (مقتبس في ماس Mass، ١٩٨٧–١٩٨٨م: ٣٢). تعلن جلن كلوز أيضًا أنها شعرت بالتعاطف مع الشخصية التي قدمتها: في لقاء معها في سنة ١٩٨٨م أخبرت بربارا ولترز Barbara Walters: «اعتقدتُ دائمًا أنها شخصية مأساوية وليست شخصية شريرة.» (المؤلفة)



تقضي ألكس الليل وحيدة تسمع أوبرا «مدام بترفلاي»، وتذْكرتا الأوبرا اللتان لم تُستخدما بجوارها. أثناء ذلك، يستمتع دان الغافل بليلة من السعادة الطاغية.

تتضمن اللحظات الميلودرامية النموذجية في هذا المسار: المشهد الأخير الساحر في «ستيلا دالاس» (١٩٣٧م)،[١١] حيث تقف البطلة التي تحمل الاسم نفسه في الخارج في المطر، تشاهد ابنتها وهي تتزوج؛ واللقطات المكررة لكاري سكوت، الأرملة الوحيدة في «السماء تسمح بذلك كله»[١٢] (١٩٥٥م)، تتطلع إلى جيرانها من داخل المنزل الذي صار موضع عزلتها؛ المشهد الذي لفظ فيه «تقليد الحياة»[١٣] (١٩٣٥م) دليله وهي تتأمل ابنتها من خلف زجاج متجر أطباق، وبيولا تمرُّ داخلَه؛ لأنها بيضاء الأبعاد لدرجة الاختفاء الذي

---

[١١] ستيلا دالاس Stella Dallas: فيلم من إخراج كينج فيدور King Vidor عن رواية بنفس الاسم للكاتب أوليف هيجنز بروتي Olive Higgins Prouty، من بطولة بربارا ستانوك Barbara Stanwyck في دور ستيلا، وجون بولز John Boles في دور دالاس. (المترجم)

[١٢] السماء تسمح بذلك كله All That Heaven Allows: فيلم رومانسي من إخراج دوجلاس سيرك Sirk، وبطولة جين ويمان Jane Wyman في دور كاري سكوت Cary Scott، وروك هادسون Rock Hudson. (المترجم)

[١٣] تقليد الحياة Imitation of Life: فيلم درامي أمريكي، من إخراج جون ستال John M. Stahl، بطولة لويس بيفيرز Louise Beavers في دور دليله Delilah، وفيردي واشنطون Ferdi Washington في دور بيولا Peola. (المترجم)

تشعر به ليزا الصغيرة في «رسالة من امرأة مجهولة»[١٤] (١٩٤٨م)، حين تقف خلف باب زجاجي وتحدق في ستيفان، الذي تحبه طوال حياتها من طرف واحد؛ ولقطة يد فرنسيسكا، ربة بيت من إيوا[١٥] تمسك بباب شاحنة زوجها وهي تنظر من الزجاج الأمامي، بينما روبرت، حبيبها ورفيق روحها، يبتعد إلى الأبد في «جسور ماديسون»[١٦] (١٩٩٥م). في كل لحظة من هذه اللحظات تقع عين البطلة المشتاقة على الشخص الذي تُكِنُّ له مشاعر طيبة، وتعرض في الوقت نفسه استحالة إشباع رغبة البطلة. بينما تتوق كل من هؤلاء النسوة بطريقة ما إلى الحياة على الجانب الآخر من تلك النافذة، سواء كانت رغبة في الحرية أم حياة عائلية أكثر استقرارًا، في كل حالة يعتبر الزجاج حاجزًا يوضح حالة البطلة، ويمنعها في الوقت ذاته من دخول الإطار الذي تراه. كما يحدث في أفراح الطبقة العليا؛ حيث لا تكون امرأة تلقائية وفجة مثل ستيلا دالاس مناسبة، لا تقدم حياة بيت دان أي مجال لألكس، المرأة العاملة المحتقَرة، التي يُبرَّر عجزها عن المشاركة في سيناريو عائليٍّ دافئ بافتقارها المقابل للحياة العائلية. من الواضح أن عدم الملاءمة لدور الزوجة والأم، يرتكز على استبعاد ألكس من المشهد؛ لأن امرأة أخرى تشغل بالفعل هذا الفضاء بالمعنى الرمزي والحرفي.[١٧]

بدعوة المشاهدين إلى التعاطف مع ألكس، يمكن أن يقال إن الفيلم يخلق توازنًا بين «مختلف وجهات النظر، بحيث يكون المشاهد في وضع يجعله يرى المواقف المتقابلة في إطار نظري معين ويقيمها؛ إطارٍ ينتج عن النظام كله، ومن ثَم لا يمكن أن يتوصل إليه

[١٤] رسالة من امرأة مجهولة Letter from an Unknown Woman: فيلم من إخراج ماكس أوفليس Max Ophüls، بطولة جوان فونتين Fontaine في دور ليزا Lisa، ولويس جودان Joudan في دور ستيفان Stefan. (المترجم)

[١٥] إيوا Iowa: ولاية في وسط غرب الولايات المتحدة. (المترجم)

[١٦] جسور ماديسون The Bridges of Madison Country: فيلم رومانسي من إخراج كلينت إستوود Clint Eastwood وبطولته في دور روبرت Robert، ومريل ستريب Meryl Streep في دور فرنسيسكا Francesca. (المترجم)

[١٧] سوف يلاحظ الملاحظ المدقق أن دان أيضًا كثيرًا ما يُصوَّر من خلال النوافذ والزجاج. إلا أن الكاميرا في هذه المشاهد ترصد دان عمومًا عن بُعد، كما يحدث حين تركز عليه وهو يدخل بشكل مستتر البناية التي بها شقة ألكس، أو يتفاعل مع منظر سيارته التي يأكلها الحمض. مع أن هذه الحيل المميزة تضع عادة مسافة مؤقتة بين دان والمشاهد، يبدو احتواؤها جماليًّا ممكنًا. (المؤلفة)

الأبطال أنفسهم» (إلسيسر، ١٩٩١م: ٨٨).[١٨] يعبر المشهد في النافذة عن فكرة إلسيسر عن مواءمة الميلودراما بين آراء متعددة، وربما متباعدة، بمعنى أن ألكس، في هذه اللحظة القصيرة على أية حال، تصور بشكل إنساني على غير المعتاد. وهو من المشاهد القليلة التي يدعم فيها الفيلم وجهة نظرها، ومن ثَم يفتح الباب لاحتمالية قراءة بديلة لبعض تصرفاتها الأخرى الأكثر هوسًا. لا تصبح تصرفات ألكس مدمرة مع رغبة في الانتقام إلا بعد أن يرفض دان أخبار حملها، ويرفضها في الحقيقة. ومن ثم ربما نرى هذه الأفعال العنيفة استجابات لخيبة الأمل نتيجة رغباتها المرفوضة تمامًا. كما يكتب جيمس كُنْلون[١٩] عن ألكس: «تدميرها السيارة وطبخها الأرنب اعتداءان على مفهوم الأسرة التي يستبعدها من الانضواء تحته؛ خطفها إلين ومحاولتها قتل بيث محاولتان يائستان لتنضوي تحته» (١٩٩٦م: ٤٠٩). تفتح الخطابات الميلودرامية عن الاحتواء والإقصاء طريقة لقراءة الأعمال الانتقامية التي تقترفها ألكس للمطالبة بما كان محرَّمًا عليها وسيبقى محرَّمًا.

ويسمح أيضًا فحص «الجاذبية المميتة» بعدسة الميلودراما بقراءة لدان تنتبه إلى أمنياته وتخيلاته المعوقة. بينما يمكن أن يكون بيت دان مميزًا، كما ذكرنا في الفصل الأول، كبيت يمتلئ بفوضى مريحة، تعبيرًا عن رخاء لثراء الذي يستمتع به هناك، يرى إلسيسر أن الأعمال الميلودرامية تعرض «إحساسًا حادًّا رُهاب الأماكن المغلقة claustrophobia في الديكور ومكان التصوير» وبدوره «يتحول إلى طاقة مزعجة ومكبوتة تتبدى من وقت لآخر في أفعال الأبطال وسلوكهم» (١٩٩١م: ٧٦). بينما يعرض بيت دان حياة سهلة ترتبط عادة بالطبقة العليا في الثقافة الأمريكية، ينبثق فضاؤه الصغير أحيانًا كفضاء خانق وممل ويحمل طابعًا أنثويًّا، وهي ملاحظة تعبر عنها حرفيًّا حقيقة أن الملابس الداخلية لبيث تتناثر في كل أرجاء الحمام في التتابع الافتتاحي. يسخر الفيلم أيضًا بلطف من الشخصيات بملاحظة أن للتلقائية فضاءً ضئيلًا في سياق حياة العائلة؛ حين تنطق بيث بدون تفكير كلمة «خرا» في حالة إحباط حين تأخذ إلين أحمر شفاهها، وإلين ترحب بوصول جليستها تغمغم «خرا، خرا، خرا» وهي تقترب من الباب.

يبدو أن الممارسة السلوكية المهذبة تدل على علاقة دان وبيث، لدرجة أن دان يعامل معاملة الأطفال بديناميكيات الزواج نفسها. أول ما تنطق به بيث في الفيلم: «من الأفضل

[١٨] توماس إلسيسر Elsaesser (١٩٤٣م–...): أستاذ في تاريخ السينما العالمية في جامعة أمستردام. (المترجم)

[١٩] جيمس كُنْلون Conlon (١٩٥٠م–...): قائد الفرقة الموسيقية في أوبرا لوس أنجلوس. (المترجم)

أن تذهب، يا طفلي، سنتأخر.» (بينما إلين أيضًا تجلس في الغرفة تشاهد «لا يمكن أن تفعل ذلك في التليفزيون»،[٢٠] وربما توحي كلمة «طفلي» بأن بيث توجه الكلام إلى ابنتها، لكن إلين لن تذهب على أية حال.) في الحقيقة، يدل كل ظهور لبيث حتى تغادر لقضاء عطلة نهاية الأسبوع على أنها حيزبون دمثة تضيق الخناق على دان، تقول لدان: «لنذهبْ» إلى حفلة الكتاب، قاطعة محادثته مع ألكس، وتشير أيضًا إلى الكلب، عندما عادا إلى البيت، وتتساءل: «ألم تنسَ شيئًا؟» يذعن دان على مضضٍ ليجد، بمجرد أن ينهي المهمة، أن رغباته الجنسية الواضحة محاصرة بوجود ابنته في سريره؛ وتكون استجابة بيث لترضية دان: «لليلة واحدة فقط يا عسل.» أيضًا، حين تنصرف بيث مع إلين في الصباح لقضاء عطلة نهاية الأسبوع، تطلب من دان بحزم مشيرة إلى الكلب: «لن تنسى أن تمشيه، أليس كذلك؟» (وهو ما يفعله في الحقيقة.) بينما كل هذه التعليقات مجرد تذكير، إلا أنها تدل على الطرق التي يُحاصَر بها دان «للقيام بالأعمال المنزلية»، وهي مسئوليات تعيق بدورها نزعاته. (تبهجه ألكس بدقة لهذا السبب؛ بعد استدعاء بيث له في حفلة الكتاب، تعلق ألكس: «الأفضل أن تذهب بسرعة».)

كما توحي تنبيهات بيث، تتفاقم المهام المرتبطة بهذا الوجود المفعم ﺑ «رُهاب» الأماكن المغلقة طالما تم إهمالها؛ وكما لو كانت تأكيدًا لهذه النقطة، تبرز عودة دان إلى البيت في عطلة نهاية الأسبوع التي أقام فيها علاقته الغرامية لقطات مصاحبة لكلبه الوحيد. ويكون على دان أيضًا أن ينكش سريره ليبدو مظهره وكأنه نام فيه، ويقدم الاسباجتي، التي لم يأكلها، طعامًا للكلب ليغطِّي حقيقة أنه لم يأكل في البيت طوال عطلة نهاية الأسبوع. تُلقِي ردود أفعال دان، محكومة بالمحيط الذي يعيش فيه، الضوء على حقيقة أن حياته العائلية تعزز هويات — أي حياة زوج مخلص وأب بشعور بالواجب يأكل الطعام الذي أعدته له زوجته وينام في سريره — تفتقر إلى المرونة.

يتوافق فن التصوير السينمائي في الفيلم مع هذا الإحساس بالتضييق؛ فكثيرًا ما تزحف الكاميرا خلال الدهاليز الضيقة في شقة منهاتن، مؤكدة على ضيق مساحاتها الداخلية. وفي مرات عديدة، تصور لقطات طويلة لدان في المدخل، تصور الطرف البعيد للدهليز، معبرة عن رحلته من العام إلى الخاص وبالعكس. يشيد بروز الشخصية في المدخل

---

[٢٠] لا يمكن أن تفعل ذلك في التليفزيون You Can't Do That on Television: برنامج بدأ التليفزيون الكندي بثه على المستوى المحلي سنة ١٩٧٩م، وبدأ بثه على المستوى الدولي سنة ١٩٨١م. (المترجم)

توترًا بين العام والخاص، وتميل الأعمال الميلودرامية إلى اعتبار المداخل شفرة لفضاء يتعلق بعتبة المشاعر؛ حيث إنها، وهي في ذلك مثل النوافذ، تفصل المحيط الاجتماعي عن المحيط العائلي. يحدد عبور العتبة حيز صراع دان ليتخلى عن مسئولياته العائلية أو يستمر فيها، وتتضمن مجرد العودة إلى البيت عودة إلى الهويات العائلية والقواعد والمسئوليات التي تستوجبها. (في المقابل، تكاد بيث تختفي غالبًا بصرامة داخل البيت، والمرة الوحيدة التي يراها المشاهدون تدخل أو تخرج من المحيط العائلي حين تندفع إلى بيت العائلة بعد خطف إلين.) يوضح الانتباه إلى العتبة بين العام والخاص كيف تؤسس البِنَى العائلية، أو يُفترَض أن تؤسس، الرغبة؛ حيث تُغلَّف الطبيعةُ الأكثر عمومية للعلاقة الغرامية بين دان وألكس في اللحظات التي قضياها في نادي الصلصة،[٢١] وخاصة في مشهد المصعد الشهير حين تلحس ألكس عضو دان بين الأدوار.

قراءة الفيلم باعتباره ميلودراما يقدم فيه الفضاء الداخلي توافقًا واضحًا مع إحساس دان بالتضييق تصبغ أيضًا علاقته الغرامية بأساس عقلاني يفتقر إليه الفيلم بدون ذلك. وربما نتساءل، كمشاهدين، عن صدق عبارة دان بأنه محظوظ؛ لأنه سعيد جدًّا في زواجه. كما تستفسر ألكس: «إذن ماذا تفعل هنا؟» إذا كان دان راضيًا جدًّا عن علاقته، لماذا يخون؟ ومن ناحية أخرى، يفترض طرح مثل هذا السؤال أن الرغبة تخضع لمنطق ربما لا تخضع له؛ حيث إن تشريع الجنس المسموح به في الزواج لا يمنع الانجذاب والاستثارة من المغرِيات الأخرى. إلا أن قراءة المحيط العائلي لدان كما يفعل شخص يعاني ضمنًا من رُهاب الأماكن المغلقة، يسمح باحتمال بأن تكون مفاتيح دافع دان كامنة في تقلبات الحياة الأسرية. إذا كانت الدوافع السيكولوجية المستترة لعدم التوافق العائلي تعبيرًا صريحًا مرفوضًا نتيجة الخوف من تداعي نموذج «الأسرة السعيدة»، يمكن أن تُعتبَر العلاقة الغرامية عودة عرَضية للمكبوت، بحيث تفشي الرغبات الشهوانية التي تتطلب القمع تحت مظلة الزواج الأحادي.

إلا أن هذا التمرد يدوم فترة قصيرة؛ حيث لا تقوم ثورة دان، التافهة، ضد هذه البِنَى إلا بتذكيره بقيمة هذه الهويات وبمدى عدم استقرارها، وبمدى رغبته في الالتزام بها حقًّا. توجد في الحقيقة، بعد محاولة انتحار ألكس مباشرة، لقطةٌ لدان ينظر إلى الخارج

[٢١] الصلصة salsa: موسيقى شعبية أمريكية، تعود إلى موسيقى راقصة في أمريكا اللاتينية؛ الكلمة تعني الصلصة أيضًا. (المترجم)

من نافذة شقتها إلى شارع المدينة. وحيث يُجبَر دان على بقاء الليلة مرة أخرى، يمثل تحديقه بوضوح رغبة في الخروج من شقة ألكس؛ هذا المشهد على النقيض مباشرة من تطلع ألكس في شوق وهي تحدق في حياته. ويوحي المشهد أيضًا بأن العلاقة الغرامية ضيقت عليه الخناق أكثر مما ضيقته عليه أسرته في أي وقت، بعد أن تعلن ألكس عن حملها، يبرز الفيلم لقطةً أصبحت مألوفة للكاميرا وهي تتحرك في فضاء ضيق. إلا أن الكاميرا، هذه المرة، تزحف خلال تكدس مكتبة القانون في مكتب دان؛ حيث يعترف همْسًا بورطته لأقرب أصدقائه. بينما تعبر اللقطة مرة أخرى عن إحساس دان بالوقوع في المصيدة، لا يكون الصائد بوضوح أسرته بل ألكس، المتطفلة على الأسرة البريئة التي اعتبرها أمرًا مُسلَّمًا به. ثمة تأكيد آخر لكل ما يضع دان في خطر، يضمه مشهد تالٍ وهو يدمع حين يشاهد ابنته تمثل مشهدًا مقترحًا يعتمد على قصيدة لونجفيلو «مغازلة مايلز ستاندش»،[٢٢] والأسرة تزور والدَي بيث. معانقًا ابنته، يقول لها دان الذي تقترب منه الكاميرا: «أحبك كثيرًا.»

يبقى دان، إضافة إلى وقوعه الواضح في المصيدة وأسفه، مشلولًا إلى حدٍّ بعيد خلال القصة: ألكس هي المحرضة على العلاقة الغرامية والمعتدية، وهي التي تطارد دان أيضًا في أعقابها. ويؤكد نزولُ دان إلى وضع المتفرج السلبي حتى في حياته الخاصة وضعَه باعتباره «ذكرًا غير مؤثر» في السجل الميلودرامي، وعجزه المفرط: يفرك إصبع قدمه في المشهد الأول، وتصل قطعة من الجبن إلى أنفه وهو يأكل في لقاء عمل، ويكافح مع مظلة عنيدة أثناء تدفق المطر، ويفشل في لفت انتباه النادل في المطعم وهو يتناول طعام العشاء مع ألكس، ويتعثر وهو يأخذها إلى غرفة النوم ليمارس الحب معها، ولا يستطيع أن يرقص، ويتمايل بشكل غير منتظم. إضافة إلى ذلك، تفوقه ألكس براعة حين تتبع نوبته القلبية المفتعلة بفبركة قصة عن أن والدها مات بهذه الطريقة، وترفضها فجأةً باعتبارها زائفة حتى لو تبين فيما بعد أنها حقيقية. بينما هذه في الأساس تفاهة عارضة، إلا أن دان عرضة لزلات أكثر خطورة من قبيل أنه يفشل في حماية أسرته من الاقتحامات المتكررة

[٢٢] لونجفيلو Longfellow (١٨٠٨–١٨٨٢م): شاعر أمريكي. «مغازلة مايلز ستاندش The Courtship of Miles Standish»: قصيدة روائية كتبها سنة ١٨٥٨م، عن الأيام الأولى في مستعمرة بليموث Plymouth. (المترجم)



في وضع ميلودرامي كلاسيكي، ينظر دان من نافذة شقة ألكس الوحيدة.

التي تقوم بها ألكس، ولا يغلق بيته في ويستشيستر[٢٣] إلا بعد أن تكون ألكس بداخله فعليًّا، أي أنه يغلق عليها عمليًّا في الداخل، لا في الخارج. وكما يكتب مرسير وشينجلر،[٢٤] وهما يعيدان صياغة ما كتبه نويل سميث: «ما يلفت الانتباه في شخصيات الميلودراما العجز عن القيام بحل مشاكلهم»، وهو رأي يناسب وصف دان (٢٠٠٤م: ٢٢).

وتوحي قراءة نهاية الفيلم من خلال الميلودراما بقراءة أخرى لما يُفترَض أنها موافقة محافظة في الفيلم على القوة الراسخة لقيم الأسرة. يغلق الفيلم على صورة في إطار لأسرة جاليجر، تبرز بيث ودان وإلين مبتسمين، مجمدة في لحظة، تؤخذ الصورة لتدل على العودة إلى الوضع السويِّ، إلى ميثاق القوة الباقية للأسرة. إلا أنه بقراءة الأحداث السابقة بالعودة إلى الصورة، يمكن أن نقول إن الصورة تحتوي في داخلها تدمير ما حققه

[٢٣] ويستشيستر Westchester: من ضواحي مدنية نيويورك، تبلغ مساحتها حوالي ٤٥٠ ميلًا مربعًا، وسكانها حوالي مليون. (المترجم)

[٢٤] مرسير Mercer: كاتب، من أشهر كتبه «مقدمة في فن السينما Introduction to Cinematology». شينجلر Shingler: كاتب، من أشهر أعماله «على الهواء: الوسائل والمعاني في الراديو On Air: Methods and Meanings of Radio». (المترجم)

نموذج الأسرة السعيدة. كما يكتب جيمس كنلون: «لا يشحب العنف في المشهد السابق من وجداننا، وهكذا نرى، كما في إفشاء مزدوج، أيقونة العائلة والدماء تسيل تضحية من أجلها. إنها صورة مروعة جدًّا» (١٩٩٦م: ٤١١). تشهد هذه الصورة، بدل أن تعتبر نهاية سحرية، على الأسرة مكانًا للكبت والعنف وتتضمن أن ما تم العمل من أجله مؤقتًا لن يتم تدميره.

تتضمن أيضًا قراءة الصورة بهذه الطريقة أن الفيلم يوظف «نهاية سعيدة زائفة»، التفاف يعبر عن إذعان الفيلم لتقاليد هوليود، وفي الوقت نفسه يتسم الحل الذي يقدمه بالسذاجة. كما تلاحظ سارة هاروود،[٢٥] الصورة قديمة، من الواضح أنها التقطت قبل علاقة دان. تكتب: «لكي «تصلح» القصة هذه الأسرة عليها أن تعتمد على استدعاء لحظة سابقة، تثبت الوقت كما تثبت الدمار. لنصدق عودة الأسرة إلى سابق عهدها، علينا أن نصدق أن الساعة يمكن أن تعود إلى الوراء، أن الزمن يمكن أن يتوقف، ويُعكَس» (١٩٩٧م: ١). بينما يمكن للميلودراما أن تقدم ما يعرف بالنهاية السعيدة، تعترف هذه النهاية بأنها تحقيق رغبة وليست حقيقة يمكن التسليم بها؛ لأنها تتحدى منطق الزمن. كما قال أستاذ الميلودراما دوجلاس سيرك: «أنتم لا تصدقون النهاية السعيدة ولا يفترض حقًّا أن ... إنكم تشعرون بأنها مستحيلة، حتى لو جاءت في مشهد بسيط وقصير ومكشوف جدًّا يكون التحول السعيد مطلوبًا بعده. يبدو كل شيء على ما يرام، لكنكم تعرفون أنه ليس كذلك» (هليداي Halliday، ١٩٧٢م: ١٣٢). مقروءة بهذه المصطلحات، لا تضمن بحال من الأحوال الصورة الأخيرة للأسرة التي التأم شملها من جديد، معزولة في إطار، لا تضمن وحدة وظيفية سعيدة. وباستخدام مصطلحات إلسيسر، تعتبر الصورة «مزجًا سينمائيًّا متناغمًا» مع القصة التي تُروَى، وتعليقًا ساخرًا على عجز الأسرة عن إعادة تأهيل نفسها بعد انتهاك بمثابة كارثة. ومن المحتمل أكثر بكثير من السعادة الأسرية الهائلة التي تنعم بها أسرة جاليجر أن يبدو تتابع الأحداث على النحو التالي: بعد موت ألكس، تستاء بيث من دان وتفقد الثقة فيه، وتصاب إلين بهلع نفسي إلى الأبد،

[٢٥] سارة هاروود Sarah Harwood: كاتبة، من أشهر أعمالها «قصص العائلة: العائلة كما تقدمها سينما هوليود في الثمانينيات Family Fictions: Representation of The Family in 1980s Hollywood Cinema». (المترجم)

ويفقد دان سمعته ومصدر رزقه ضمنيًّا. يضم الإطار صورة سريالية وفي النهاية لا يمكن دعمها، صورة ربما تكون ساخرة لا واقعية.[٢٦]

الوحوش والميدوزا وسينما الرعب[٢٧]

يفتح وصف «الجاذبية المميتة» بأنه فيلم «رعب» سبلًا مماثلة للتفكير في الكبت والعمى المتعمَّد، الضروريَّين للحفاظ على نموذج الأسرة السعيدة، وخاصة حين يتعلق الأمر بوصف ألكس بأنها «الوحش» الكلاسيكي الذي يهدد الأسرة ويجب استئصاله نتيجة لذلك. كما تلاحظ جوديث وليمسون Judith Williamson: «الجاذبية المميتة أساسًا فيلم رعب على أرض ميلودراما اليوبي؛[٢٨] تصبح بنيته كلها واضحة دون تفكير بمجرد أن تدرك أن الدور الذي لعبه الشيء/الفقاعة/البقة لعبته امرأة بيضاء غير متزوجة» (١٩٩٣م: ٦٦). ومن اللافت أن الفيلم يتحول إلى فيلم رعب في نصفه الثاني، حين تتحول ألكس إلى مهاجِمة يبدو إيقافُها مستحيلًا. كما كتب ديفيد أنسن في متابعة في «نيوزويك»، فقط بعد اكتشاف حمل ألكس يكون من الظاهر أنها تنجرف إلى الحافة، بحيث «تتحول حالة الشخصية الغريبة التي تثير التعاطف في البداية إلى وحش سينمائي مكتمل يخرج من «كابوس في شارع مديسون Nightmare on Madison Avenue»» (١٩٨٧م: ٧٦).[٢٩] وبشكل مماثل تلاحظ بولين كيل Pauline Kael الناقدة في صحيفة «نيويورك» أنه بمجرد

[٢٦] من المُسلَّم به أن أكثر التأويلات المباشرة لهذا المشهد تراه رؤية لالتئام شمل الأسرة. إلا أن الناقدة الأنثوية إلين ويلز Ellen Willis تقرأ الفيلم بصورة ساخرة؛ لأن صورة الانسجام، كما تقول، تأتي من حيث لا يعلم أحد بعد ٩٠ دقيقة من الغضب والهلع والأذى المتعمد. (المؤلفة)

[٢٧] الوحش أو الهولة أو المسخ monster: حيوان أسطوري، مثل القنطور centaur أو الهاربي Harpy، يتكون من أجزاء من حيوانات متنوعة أو يتخذ صورة من صور الإنسان. الميدوزا Medusa: في الأساطير اليونانية، واحدة من النساء الثلاث البشعات اللائي قتلهن برسيوس، ابن ديانا وزيوس، وكانت رءوسهن تغطيها الثعابين بدل الشعر، ويتحول كل من ينظر إليهن إلى حجر. (المترجم)

[٢٨] اليوبي yuppie: ساكن المدينة أو الضواحي الذي يمتهن وظيفة يحصل منها على عائد مرتفع ويعيش في رغد. (المترجم)

[٢٩] يؤكد أنسن على وصف «الجاذبية المميتة» بأنه فيلم رعب، ويقارنه بفيلم «اشمئزاز Repulsion» (١٩٦٥م)، وفيلم «فريداي الثالث عشر Friday the 13th» (١٩٨٠م)، وفيلم «كابوس في شارع إلم Nightmare on Elm Street» (١٩٨٤م). (المؤلفة)

أن تبدأ ألكس التصرف كما لو أن لها الحق في أن تشارك المحامي حياته «تصبح المجنونة المرعبة في أفلام الرعب» (١٩٨٧م: ١٠٦).

تذعن ألكس، باعتبارها وحش الفيلم، لمبادئ الخسَّة، أي البنية الجسدية والسيكولوجية التي تصفها بربارا كريد[٣٠] بأنها أساسية لجنس الهلع. تركز أفلام الرعب على الوحوش الذين يستمدون هوياتهم الوحشية بعبور غير متعمد للحواجز التي ينبغي أن تبقى منفصلة، على سبيل المثال، الحاجز بين الإنساني وغير الإنساني، أو الحي والميت. وطبقًا لرأي كريد، يزخر جنس الهلع بصور الخسة؛ أي المواد التي تعبر الحواجز وتثير الرعب والاشمئزاز نتيجة لهذا العبور. وتتضمن: الجثة والدماء والقيء والعرق واللعاب والمخاط ونفاية الجسد والدموع واللحم المتحلل. وفي الوقت ذاته، يحدد هذا العبور غير الطبيعي أو غير المرغوب فيه ما يعتبر وحشيًّا؛ كما توضح كريد، في كل أفلام الرعب، بصرف النظر عن الحواجز التي يتم عبورها: «لا تتغير وظيفة الوحشي: تحدث مواجهة بين النظام الرمزي وما يهدد استقراره» (١٩٩٣م: ٤٠). قضية فيلم الرعب استئصال الخسيس أو تأكيد الاستقرار مرة أخرى بالتخلص من الوحشي، بالرغم من أن الخسيس لا يُهزَم أبدًا هزيمة كاملة، ومن ثَم لا يُستأصَل أبدًا بشكل مُرْضٍ. (وكما يوضح أصحاب نظريات الرعب، ترجع هذه العودة إلى حقيقة أن الوحوش المرعبة نادرًا ما تبقى ميتة.) تنطبق مفاهيم مماثلة على «الجاذبية المميتة»، وتعزز، خاصةً، ارتباطًا بين ألكس وعبور حواجز لا يكون عبورها مرغوبًا فيه؛ لأنها تسبب تلوثًا ربما لا يمكن إزالته بشكل كامل أبدًا. إن كل كينونة ألكس، كما تبين في الفصل السابق، خسيسة بطريقة ما؛ لأنها تقتحم بيت جاليجر، ومكان عمل دان، وحياته الخاصة جدًّا، بشخصها أحيانًا وبالتليفون أحيانًا. وهكذا إذا كان هدف الرعب هو التخلص من الخسيس، لإعادة النقاء والطُّهر إلى سابق العهد بطرد ذلك الذي يفرض بشكل قريب جدًّا مواجهة مع الشخص، فإن ألكس بدون شك شخصية خسيسة. وبينما لا تتدفق المواد الخسيسة بدون مراجعة في «الجاذبية المميتة» كما يحدث في النسخ الأكثر إثارة من أفلام الرعب، إلا أن ألكس رغم ذلك تريق الدماء وتتقيأ على حياة أسرة جاليجر حرفيًّا ورمزيًّا. تستدعي أظافرها الطويلة الحمراء، خاصةً، لون الدم الباهت، وتلطخ وجه دان بالدم أثناء محاولة الانتحار، وتتقيأ في فناء

[٣٠] بربارا كريد Barbara Creed (١٩٤٣م–...): أستاذة في الدراسات السينمائية في جامعة ملبورن. (المترجم)

بيتهم، وتريق الدماء على أرضية حمامهم النقية، وتخرج أحشاؤها عبر أرضية حمامهم الأبيض. باهتمام الفيلم بمحو طقسي للخسيس والقذر يطلب من المشاهدين المشاركة في اعتبار ألكس، بدمائها وقيئها المتطفلين، ضيفة غير مرغوبة بدقة.[٣١]

يدل شعر ألكس البري المجعد على وحشيتها، وهو مظهر يقودنا إلى مقارنتها بميدوزا، التي من المشهور أن رأسها كان يتكون من ثعابين ملتفة وكانت نظرتها تحول الرجال إلى حجارة. وتوحي مقدمة رءوس الحيات السامة بامرأة لا تعرف الخوف ويهاجم جمالها الرجال بشكل خطير. يعمق الفيلم بوعي التأثير المميت لنظرة الميدوزا في أول ظهور لألكس في الفيلم، حين يراها جيمي (ستوارت بانكين)[٣٢] صديق دان عبر المطعم وهي تلتفت إليه بنظرة حادة غاضبة. فيعلق جيمي قائلًا لدان: «إذا كان للنظرات أن تقتل.» وكما تذكرنا سارة هاروود، تنظر ألكس طوال هذا المشهد تقريبًا: برغم أننا نرى ألكس في البداية من وجهة نظر دان، إلا أنها تركز على نظرته وتردها (١٩٩٧م: ١٢١). وبالمثل، حين يجلس دان بجوار ألكس، تنظر إليه في البداية؛ وبعد أن تستدعيه بيث، تتابع الكاميرا تحديق ألكس وهي تشاهد دان يغادر الحفلة. إلا أن دان، على عكس جيمي، لا يتحول مباشرة إلى حجر حين يواجه نظرة ألكس، من ناحية؛ لأنها تنظر إليه برغبة وليس بحقدٍ. وكما يسخر دوجلاس كيزي، إن دان «يجدها مرغوبة؛ لأنها راغبة بحيوية؛ ومن الواضح أن أقفال ميدوزاه تجمده وتحوله إلى شيء آخر غير الحجر» (٢٠٠١م: ٥٣). وبرغم أن دان يتحمل المواجهة الحرفية معها، إلا أن إغواء الميدوزا لا يزال يمارس وجوده، بمعنى أن حياة دان تتفكك تمامًا في أعقاب العلاقة بينهما. وتثبت هذه الديناميكية أن دان تحوَّلَ إلى حجر وشُلَّ بسطوة الرعب الذي سببته ألكس.[٣٣]

[٣١] تلاحظ جوديث ولينسون، مدعمة فكرة أن ألكس موجودة دائمًا، أن الكاميرا المتجولة المحمولة في اليد خارج البيت الريفي لأسرة جاليجر يمكن أن تُقرَأ باعتبارها تعبر عن وجهة نظر ألكس، بالضبط كما تستخدم أفلام الرعب كاميرات مماثلة لاستدعاء وجود الوحش الذي يحوم حول المنزل الذي سيتعرض لهجوم وشيك (١٩٩٣م: ٦٧). (المؤلفة)

[٣٢] ستوارت بانكين Stuart Pankin (١٩٤٦م–...): ممثل أمريكي. (المترجم)

[٣٣] تشير أيضًا ليندا روث وليمز بصورة غير مباشرة إلى فكرة أن نظرة الميدوزا تصيب دان بالعجز؛ لأنها تصفه بأنه «مصاب بعمًى معين» يعود إلى مواجهاته مع ألكس (٢٠٠٥م: ١٨٤). وتواصل وليمز: «لأنه ضحية نظرة ألكس فإنه لا يستطيع أن يراها غالبًا — لا يستطيع أن يرد النظرة. تختاره، تخترقه بنظرتها بشهوانية في البداية ثم بعدوانية، وتراه قبل أن يراها، تحدق من نوافذ حياته» (٢٠٠٥م: ١٨٤). (المؤلفة)

تشبِّه أيضًا تفسيراتُ التحليل النفسي لقوة الميدوزا شكلها بشكل الأعضاء التناسلية للأنثى، وتبين كريد كيف تستدعي هذه الخبرة قلق الخصاء.[٣٤] وكما تشرح كريد، توضح مناقشة فرويد للميدوزا أن مفهوم الأنثوي الوحشي «كما يتشكل في الأيدولوجيا الأبوية المتمركزة حول القضيب وبواسطتها، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمشكلة الاختلاف الجنسي والخصاء» (١٩٩٦م: ٣٦). وربما يدل ربط الفيلم بين ألكس والسكاكين على قلق الخصاء الذي تناقشه كريد؛ حيث تهاجم ألكس دان بسكين في شقتها، السكين نفسها التي تحضرها بعد ذلك إلى بيت أسرة جاليجر. وتشارك اندفاعات ألكس للخصاء أيضًا في الحصار المتواصل لتأنيث دان، تتحدث في شريطها الذَّمِّي بتبجح ضد ذكورته، واصفة إياه بأنه «شاذ»، وتتهمه حتى بأنه لا يحب النساء. وبهذه الطريقة، تشكك ألكس في ذكورة دان وتهددها، كما لو كانت تشير إلى أنه مخصي بالفعل بشكل ينطوي على مفارقة، إلا أنها تحاول بكل جهدها أن تحافظ على أي رجولة لا يزال يحتفظ بها.

ويتجلى الخوف من الاختلاف الجنسي أيضًا في الاشمئزاز الذي يعبِّر به دان عن القدرات التناسلية لألكس، وهي إمكانية يدل عليها حملها المفاجئ. تلاحظ كريد أن أفلام الرعب كثيرًا ما تكشف عن مخاوف لا شعورية لدى الرجال من الأدوار التناسلية للنساء، وهو إحساس يدعمه الفيلم بتصوير أمومة ألكس ضمنيًّا بأنها وحشية؛ لأنها ظهرت فجأة لدان (والمشاهدين)، ولأن ألكس ترفض توسل دان للقيام بعملية إجهاض.[٣٥] بينما من المعروف أن أفلام الرعب تعاقب النشاط الجنسي غير المشروع، فإن المراهقين الذين يُقبَض عليهم وهم يمارسون الجنس غير المشروع يُرجَّح قتلهم في تلك اللحظة، على سبيل المثال: يتحمل دان المواجهة الجنسية، ويتأخر عقابه ليس إلا. وفي عَقْدٍ تشكلت فيه تلك الأعراف الجنسية بالهلع من الإيدز، يكون عقاب دان لتورطه في ممارسة جنسية غير آمنة حتميًّا بصورة مماثلة، ويتجلى في حقيقة أن ألكس يُسمَح لها بأن تصبح أمًّا وحشية، أو تهدد بأن تكون كذلك، وتنبع وحشيتها جزئيًّا من اليأس الذي تقترب به من هذا الاحتمال.

---

[٣٤] قلق الخصاء castration anxiety: قلق يصيب الطفل من تنفيذ التهديدات التي تتعلق بعضوه الذكري، طبقًا لنظرية التحليل النفسي. (المترجم)

[٣٥] يتناول الفصل الرابع هذه المفارقة الموحية؛ حيث إن فيلمًا استثمر بشكل واضح في عهد ريجان قيم الأسرة ومع ذلك لا يظهر ندمًا بشأن الموافقة على الإجهاض حين لا يكون الطفل نتاجًا لأسرة مترابطة. (المؤلفة)

تقول ألكس لدان: إنها في السادسة والثلاثين وربما تكون فرصتها الأخيرة في الإنجاب؛ وتكتب كريد، رابطة بين جنون ألكس ودوافعها القهرية للأمومة: «الأنثى المصابة بالذهان في «الجاذبية المميتة»، وقد حقق نجاحًا هائلًا، تتبدى مجنونة في النهاية لاحتياجها الشَّرِه؛ لأن يكون لها طفل وزوج» (١٩٩٣م: ١٣٩).

بينما تذعن هذه النظريات عن الوحشية لما قد يعتبر الآن قراءة أنثوية نموذجية لفيلم «الجاذبية المميتة»؛ لأنها توضح التحيُّز الثقافي الذي يتبنى فكرة أن المرأة غير المتزوجة التي تجاوزت الثلاثين تكون يائسة وخسيسة، تسمح نظريات أخرى عن الرعب على العكس بأن تُعتبَر قوة للتحرر النفسي. تعتمد نظرية روبين وود،[٣٦] وهي نظرية مهمة عن الرعب، على سبيل المثال، على ملاحظة أن المجتمعات الحديثة تتميز «بكبت فائض»؛ ويوضح أنه إذا ضمن كبت أساسي إنسانيتنا بدفع الناس إلى التحكم الذاتي، وعرض الأفكار، والتواصل مع الآخرين، فإن الكبت الفائض «يجعلنا رأسماليين بطريركيين برجوازيين نميل للجنس الآخر في ظل الزواج الأحادي» (١٩٨٦م: ٧١). وبالتالي، يتم التبرؤ من الطاقة الجنسية الزائدة التي لا يمكن أن تسير في مجرى الزواج الأحادي، ويتم إسقاطها على الآخر؛ حيث «تُكذَّب، أو تُرفَض، أو تُباد إن أمكن» (١٩٨٦م: ٧٣). وفي قراءة من هذا القبيل، لا يمكن أن تُكبَت الطاقة الجنسية والإبداع، أو يُستأصَلا تمامًا؛ وبدلًا من ذلك يعودان في صورة الوحش، أو الآخر، الذي يهدد «الحالة الطبيعية.» ويمهِّد هذا التنظيرُ بشكل مبتكر الطريقَ إلى قراءةٍ للوحش أكثر تعاطفًا، وبالتالي إلى مزيد من القراءات الوحشية للطبيعي؛ حيث إنها تحول فجأةً الطبيعي إلى مَن يسقطون الرغبات والدوافع غير المرغوبة على الآخر؛ إلى ألكس في هذه الحالة. تبدو ألكس، مقروءة طبقًا لهذه النظرية عن الرعب، كارثةَ الكبت الفائض، القوة التي تكفل وضع دان بوصفه رأسماليًّا بطريركيًّا برجوازيًّا يميل للجنس الآخر في ظل الزواج الأحادي. وهكذا توجد ألكس بوصفها نتاجًا أو فنتازيا لهْو دان،[٣٧] ومن تلبي رغبته في هروب رمزي من نظام اجتماعي يقمع الجنس.[٣٨]

---

[٣٦] روبين وود Robin Wood: ناقد سينمائي، ولد في لندن ١٩٣١م. (المترجم)

[٣٧] الهو id: جزء لا شعوري من النفس، في نظرية التحليل النفسي، يرتبط بالاحتياجات الغريزية، والجزءان الآخران هما الأنا ego، وهو الجزء الذي يتعامل مع الواقع، والأنا العليا super ego، وهو بمثابة الضمير أو الرقيب. (المترجم)

[٣٨] تقدم باري كيث جرانت Barry Keith Grant ادِّعاءً مماثلًا، وترى أن ألكس تمثل عودة «عدم الإشباع المكبوت» عند دان «مع زواجه» (٢٠٠٤م: ١٥٩). (المؤلفة)

تبرر حقيقةُ ضرورةِ إنكارِ الرغبة المفرطة وصفَ الفيلم لألكس (وخاصة نشاطها الجنسي) بأنها، باستخدام كلمات وود: «منحرفة ووحشية ومفرطة» (١٩٨٦م: ٩١). يتوجه هذا النشاط الجنسي ضد النشاط الجنسي الزوجي الدمث الذي يبدو أن دان وبيث يستمتعان به، إلا أن انحراف المواجهة الجنسية بين دان وألكس وإفراطها، طبقًا لنموذج وود، هما نتيجة منطقية للكبت الفائض. يمثل الهجوم على الحرية الجنسية لدان حالة ضرورية للزواج الأحادي، إلا أن العلاقة الغرامية التي تبدو غير قابلة للتفسير تؤكد وجود الرغبات التي تفلت من الاحتواء في سرير الزوجية وتثبت حقيقة أن الزواج الأحادي يتأسس على الكبت. وفي الوقت ذاته يتعرض مَن يثيرون العواطف، مثل ألكس، لخطر التدني إلى وضع الآخر الوحشي؛ حيث يطلقون العنان لكل المحاولات الثقافية التي يصعب كبتُها. يحل استئصال ألكس مشكلة رغبات دان غير الزوجية، حتى برغم أنها قد تكون العامل المساعد (لكن من الصعب أن تكون المصدر الوحيد) لرغباته الخائنة.

إذا كانت ألكس كارثة الكبت الفائض، فإن وحشيتها تُعتَبر اتهامًا لدان وحياته البرجوازية لا اتهامًا لعواطفها التي لا يمكن كبحُها. بصورة أشمل، ربما يقال إن الفيلم يلقي الضوء على الطبيعة المنحرفة لثقافة تربط بقوة التقدم الاجتماعي والمواطنة وحالة وظيفية صحية بالتعهدات الشخصية في الزواج والزواج الأحادي. وفي هذا النموذج يبدو المجتمع البرجوازي الذي يحيا فيه دان أكثر انحرافًا من الاندفاعات الشهوانية لألكس؛ حيث تستجيب ميولها لرغبته في تحرُّرٍ طائش يرتبط باللذة. يرى الناقد جيمس كُنْلون، الذي يعتبر ألكس مجرد قوة تحرُّر، أن علينا أن نمتدح ألكس لا أن نذمها؛ لأنها تجسِّد العاطفة المفتقدة بشكل يبعث على اليأس من حياة دان. وكما يصف، بينما تبدو الحياة المنزلية لدان مزدهرة، إلا أنها فاترة أيضًا؛ في المقابل: «مع ألكس لا يوجد خلع ملابس بصورة عرَضية، لا يوجد تطبيق دقيق للملابس، لا توجد أولوية عملية عما يجب عمله قبل الآخر. هناك فقط إلحاح تام لعاطفة، لجسد يتوق بشدة لأقرب طريق لجسد» (١٩٩٦م: ٤٠٥). وبالتالي، يصور كنلون رفض دان لألكس بمصطلحات وود، مبرهنًا على أنه «لا يكره ألكس، بل عاطفته، وهي ما يريد لها أن تموت بهذا العنف» (١٩٩٦م: ٤١٠). قراءة كنلون لألكس كعودة لعاطفة دان المكبوتة بمثابة تعويض لألكس؛ حيث ينسب إليها قوة منشطة. ولأن دان الأضحوكة أضعف من أن يراها بهذه الصورة، فإنه يستبعد رؤية أكثر ما يحتاج إليه ومن ثَم أكثر ما يخشاه.

في إعادة التقويم بهذه الطريقة، تظهر ألكس كبشَ فداءٍ لرغبات دان المضادة للمجتمع، ويكمل فحصُها الكبتَ واستئصالَ أعمق رغباته. يمكن لقراءة تصحيحية

مماثلة لوحشية ألكس أن تصبح ممكنة باعتبارها، كما تعتبرها ديبورا جيرمن،[٣٩] إسقاطًا ليس لِهُوَ id دان، بل لِهُوَ بيث. ومثل كريد، تعتمد جيرمن أيضًا على خطاب الخسة، لكنها تعتبر هذا العبور للحدود محرِّرًا أكثر منه مروِّعًا؛ لأن المرأة الوحشية «تعبر حدودًا تضطر نساء أخريات الحفاظ عليها» وتجسد تخيلاتهن عن الهروب من موضعهن إلى الرمزي (١٩٩٦م: ٢٥٥). وتجتاز ألكس في الحقيقة، على النقيض من بيث المحاصرة بالفضاء العائلي، العام والخاص، والأماكن المدنية والريفية. ونتيجة لذلك، تؤمن جيرمن بأنه: «إذا اعتبر المرء الأنثى السيكوباثية مذلة الزوجة/الضحية، يكون من الممكن اعتبار هذه المرأة الوحشية تجسيدًا لورطة الأنثى، واستكشافًا واستمتاعًا مؤقتًا بالأدوار والسلوكيات المتصارعة» (١٩٩٦م: ٢٥٥). وبتعبير جيرمن، تتميز ألكس بأنها امرأة لا تعرف الحظر الجنسي، امرأة تأتي وتذهب كما تحب. مع أن الكثير من النقاد ألقوا الضوء على الطرق التي تفتقر بها ألكس للتحكم في نفسها، تبرهن جيرمن على أن شخصية بيث تبدو أكثر صعوبة؛ لأن حياتها «بطرق عديدة خاوية مثل حياة ألكس» (١٩٩٦م: ٢٥٦). ومن ثَم فإن اعتبار ألكس مذلة الزوجة/الضحية تسمح برؤية ألكس متناغمة مع قدرتها على التنقل، وبمراجعة للوصف العام لحياة بيث باعتبارها رعوية. كما تقترح هذه القراءة، يثير تحرر ألكس الجنسي الحسد ولا يثير الانحراف، لكن لأنه لا دان ولا بيث (الشخصان البرجوازيان) يستطيعان قراءة تحررها بهذه الطريقة، فإنهما يبيدانها بصورة منظمة.

السينما السوداء الجديدة والمرأة المميتة

بينما يتكرر وصف ألكس بالوحش، إلا أنها تستدعي التماهي بوصفها المرأة المميتة الكلاسيكية،[٤٠] شخصية أيقونية iconic في السينما السوداء. وفي فيلم نموذجي من أفلام السينما السوداء، يمارس إغواء الجانب المظلم تأثيرًا قويًّا على البطل، إغراء يتجسد بالمرأة الجنسية المميتة المثيرة التي تغويه باقتراف جريمة لمصلحتها. يرحب «الجاذبية المميتة» بالسينما السوداء، ويقلد غالبًا قوسها السردي بدقة: يستسلم دان، الذكر الضعيف

---

[٣٩] ديبورا جيرمن Deborah Jermyn: محاضِرة في السينما والتليفزيون، من أهم أعمالها: «الوقوع في الحب مرة أخرى Falling in Love Again»، «مشاهدة الجريمة Crime Watching». (المترجم)

[٤٠] المرأة المميتة Femme Fatale: مصطلح فرنسي يشير إلى المرأة المغوية التي تأسر فتنتها محبيها بروابط الرغبة التي لا تُقاوَم، مما يؤدي بهم غالبا إلى أوضاع مربكة وخطيرة ومميتة. (المترجم)

السلبي، لإغواء ألكس المرأة المميتة. ويدرك تمامًا، مجرَّمًا بهذا الارتباط، خاصة بعد أن خضع لها، دوافعها الأنانية وطبيعتها الشيطانية. وبرغم أنه يعرف أنه يُفضِّل الاستقرار الذي تقدمه «الفتاة الطيبة»، زوجته، إلا أن تبعية جريمته تطوقه وتهدد بإفساد حياته. ويعود هذا لالتقاء الظروف ومتطلبات جنس السينما السوداء، يصف جيمس نرمور[٤١] «الجاذبية المميتة» بأنه واحد من أنجح فيلمين في السينما السوداء من الناحية الاقتصادية على الإطلاق، والفيلم الآخر هو «الغريزة الأساسية»،[٤٢] وهو أيضًا بطولة مايكل دوجلاس (١٩٩٨م: ٢٦٤).

إن ارتباط الفيلم بصيغة السينما السوداء مبدأ تردد صداه فيما كتبه جيمس دَمِيكو Damico عن السينما السوداء، قبل عرض «الجاذبية المميتة» بعقدٍ من الزمن؛ برهن دميكو على أن «النموذج السردي» للسينما السوداء ينص على أن رجلًا «يقابل امرأة غير بريئة ... ينجذب إليها جنسيًّا وبشكل مميت» (مقتبسة في كروتنك Krutnick، ١٩٩١م: ١٣٧). يؤسس وجود «الجاذبية المميتة»، ونتائجها التي تعرض لها دان، المسارَ السردي للفيلم (لدرجة أن تعير الفيلم اسمه) ولهذا يصنف كثيرون «الجاذبية المميتة» بوصفه من أفلام السينما السوداء الجديدة، وهو مصطلح يستخدم عادة للإشارة إلى مجموعة أفلام تقلد بوعي الأساليب والنغمات والتداعيات التي كانت رائجة في نسخ أربعينيات القرن العشرين. ويبرز الفيلم، كما هو الحال في كلاسيكيات السينما السوداء، رغبات دان غير البريئة أيضًا في إعداد المشهد، ويبرز مواضع المدينة كأماكن تزدهر فيها الجريمة ومذهب اللذة،[٤٣] وهي تداعيات تتبلور في موضع وسط المدينة في حي السلخانة؛ حيث تقيم ألكس. في ١٩٨٧م، كان هذا الجزء من منهاتن متدنيًّا ثقافيًّا، ويظهر الفيلم الحي جحيمًا ليليًّا يتميز بارتباطات صناعية تطغى على الارتباطات العائلية. تغطي شرائح اللحم الشوارع، ويحمل العمال الذبائح في الهواء الطلق، تشتعل الحرائق في علب النفايات المهجورة، والدخان يتطاير حول رءوس مَن يتنقلون أثناء الليل. وتعبر الدلالة المشئومة عن شهوانية

---

[٤١] جيمس نرمور James Naremore: متخصص في الدراسات السينمائية في جامعة إنديانا. (المترجم)

[٤٢] الغريزة الأساسية Basic Instinct (١٩٩٢م): فيلم أمريكي من أفلام الإثارة/السوداء الجديدة، من إخراج بول فرهيفن Paul Verhoeven، وبطولة مايكل دوجلاس وشارون ستون Sharon Stone. (المترجم)

[٤٣] مذهب اللذة hedonism: في الفلسفة، مذهب يرى أن اللذة أو السعادة هي الخير الوحيد أو الرئيسي في الحياة. وفي علم النفس، مذهب يرى أن السلوك تدفعه الرغبة في اللذة وتجنب الألم. (المترجم)

الرغبة وغرائز الجسد، ويرتبط ذلك كله بألكس.[٤٤] (في المقابل، يسكن دان على ما يبدو في أقصى الشرق أو الجانب الغربي، وهو موضع يدل على الثراء. حين تنتقل الأسرة إلى ويستشيستر، يحيط العشب الأخضر والأوراق المتساقطة بأبيض أسرة جاليجر، في بيت على طراز بيوت المستعمرات. ويرتبط هذا الوضع النقي بدوره ببيث، «الفتاة الطيبة»، التي تتميز بصفات كثيرة تجعلها ملائمة للحياة العائلية.)

ومن اللافت أن دان يستسلم لألكس ولرغباته الملحة خارج إطار الزواج في حي السلخانة، ويحدث أكثر مشهدين تعبيرًا عن الحب في الفيلم؛ حيث يتحد الاثنان جنسيًّا قرب حوض المطبخ وفي مصعد الشحن، في موضعين منعزلين. يستضيف، بشكل مناسب، الوضع المدني المشبع بالبخار في حي السلخانة «جريمة» الاثنين، إذا جاز التعبير، ويبرز دان وألكس الزنا الذي يقترفانه بمصطلحات شرعية تمامًا. يتناولان، قبل بدء العلاقة الغرامية، العشاء معًا في مطعم عام، وأثناء ذلك تدخن ألكس (علامة أخرى بارزة على المرأة المميتة) ويتطرق الحديث في النهاية إلى مسألة إن كان ما يفعلانه صائبًا. تتهم ألكس دان بأنه «مع فتاة غريبة، يكون ولدًا داعرًا». يردُّ دان على الملاحظة بأن تناولهما للعشاء معًا ليس جريمة، وترد ألكس: «ليس بعد.» لكن ماذا يحوِّل ذلك إلى جريمة؟ إذا كانت السينما السوداء تهتم بالجرائم الحقيقية (كثيرًا ما تكون جريمة قتل مخططة) فإن خطيئة دان، المرتبطة بالزواج تبدو صبيانية بالمقارنة. إن اعتبار الزنا جريمة تشبه القتل يتطلب معرفة الحد الذي ألحت به أمريكا في عهد ريجان على الإخلاص للعائلة، وعلى فضائل المنزل والبيت. وبينما يُفترَض أن دان يعتنق هذه القيم، ويراعيها بشعور بالواجب ويدعم زوجته وابنته، فإنه يشير مرتين في الفيلم مباشرة إلى حقيقة أنه لا «يعمل بقانون الأسرة»، ويأتي أحد هذين التعليقين أثناء تناول العشاء أول مرة مع ألكس. وهكذا قد يقرأ المرء فعل دان بأنه تعبير عن رفضه الرمزي للاحتياجات المتزمتة للإخلاص، كما تتمثل في حقيقة أنه، برغم أنه يُفترَض عمومًا أنه يجسِّد القانون (إنه محامٍ رغم كل شيء)، إلا أنه يدنِّس بإرادته عمدًا هذه البنى التي تمثل الإخلاص، ضمن قوانين أخرى.

[٤٤] كثيرًا ما يستخدم الفيلم إعداد المشهد ليربط ألكس بالأخرى الدخيلة؛ حيث يقابل دان ألكس في مطعم سوشي sushi ياباني ويذهب للرقص معها في نادي الصلصة. ويشير الموضعان بصورة غير مباشرة إلى الطرق التي تحرر بها العلاقة دان من حياته البرجوازية البيضاء. (المؤلفة)

السوشي: كعك صغير مصنوع من أرز مطبوخ بارد ملفوف في أعشاب بحرية، ومغطى في الخل، وعليه شرائح السمك أو البيض أو الخضراوات. (المترجم)

إلا أن وظيفة دان تمنحه منزلة «رجل عادي»، وهو لقب يرتبط بقوة بصيغة الجنس الفني في السينما السوداء. تلاحظ وليمز أن دوجلاس شيء ما من التجسيد المعاصر لفريد ماك موري في «الأمان المزدوج» (١٩٤٤م)،[٤٥] وهو موظف تأمين تورط في مؤامرة قتل من قبل (٢٠٠٥م: ١٧٩). إلا أن ولتر نيف ودان جاليجر لا يندمان لأنهما تورَّطا مع نساء مشاكسات، وتؤكد السرعة التي يقرر بها دان الانغماس في علاقة غرامية أن الرجل العادي فيه أيضًا جانب شرير، يشبه بطل السينما السوداء الكلاسيكية، الذي لا يحتاج إلى قناعة ليقتل زوج امرأة أخرى، أو ليأخذ وضعًا مبهمًا، أو يتورط في صفقة مشبوهة. من الصعب أن يكبت دافعه للانتهاك بعمق شديد؛ وبتعبير مختلف، إذا كان الجنس الفني يؤكد على الرغبات الكامنة لدى الأبطال، التي لم تتجلَّ بعد، يعرف دان نفسه بدقة بأنه ذلك الحاضن.[٤٦] وكل ما يحدث له ليخون زواجًا يُفترَض أنه مثالي هو ثغرة من زوجته، وعاصفة ممطرة، وعشاء بدون ترتيب. هكذا يؤكد سلوك دان تنظير فرانك كروتنك بأن المرأة المميتة «تقدم للبطل فرصة للانتهاك، وليست ببساطة سبب الانتهاك الذي يقترفه» (١٩٩١م: ١٤٢). باختصار، لا يجعل التناقض الخلقي لدان علاقته الغرامية ممكنة فقط، لكن ربما يجعلها حتمية.

ولا يشعر دان بالذنب نتيجة طيشه إلا بعد أن يظهر أن للعلاقة الغرامية نتائج وخيمة. تزعج القصة المشاهدين بالإيحاء بأن هذه العلاقة الغرامية لا تحتاج إلى النزول إلى هذا المستنقع من العنف والاتهام المضاد، وقد استمرت ألكس ببساطة في الصفقة من ناحيتها. وربما يمثل هذا الافتقار إلى اليقين، فيما يتعلق بمصير دان، الابتعاد الأكثر بروزًا في الفيلم عن صيغة السينما السوداء؛ حيث تبدأ السينما السوداء عادة بعد انتهاء الفعل (تتكشف القصة عن طريق الفلاش باك والمعلق على الحكاية)؛ وهكذا يخيم إثم البطل والاشتراك في الجريمة على القصة كشاهد صامت، كاشفًا الحكاية التالية بإحساس

---

[٤٥] ماك موري Fred Macmurray (١٩٠٨–١٩٩١م): ممثل أمريكي ظهر في أكثر من ١٠٠ فيلم وعدد من المسلسلات التلفزيونية الناجحة، وقد قام في الأمان المزدوج بدور ولتر نيف Walter Neff، وهو من أشهر أدواره. الأمان المزدوج Double Indemnity: فيلم أمريكي من إخراج بيلي ويلدر Billy Wilder. (المترجم)

[٤٦] الحاضن carrier: تستخدم المؤلفة الكلمة التي تشير إلى من يحمل جرثومة المرض قبل ظهور الأعراض عليه، لتشير إلى وجود جرثومة الرغبة عند دان، التي لم تتجل أعراضها بعد. (المترجم)

بالهلاك الوشيك. وفي المقابل، تبدأ قصة دان بدون ثقل أي من هذا الاتهام المضاد، وربما بوعد بالسهولة التي تمت بها العلاقة ونُسيت، لم تتحول ألكس إلى منتقمة.[٤٧]

تظهر حقيقة ألكس «فورست»[٤٨] — وهنا ربما نلاحظ ارتباطات تلقيبها بالبري — قادت أو على الأقل اصطحبت دان إلى الجانب المظلم في اللغة البصرية في الفيلم أيضًا، خاصة في توزيع الإضاءة التي تبرز الاثنين في رقاد ما بعد المضاجعة. تمر الكاميرا على إناء قهوة يغلي على الموقد، وتركز على مروحة سقف، وهي موتيفة أخرى أساسية من موتيفات السينما السوداء. المروحة التي تجعل الضوء يسقط على وجهَي الاثنين وتبعده عن وجهَيهما، كما لو أنها تربط إغواء العلاقة الغرامية مع تناوب الظلمة والإضاءة، وتسجل بدورها الانقسام بين حياة العائلة («النقية» والمضيئة) والعلاقة الغرامية خارج إطار الزواج («الفاسقة» المظلمة.)[٤٩] ويميز هذا المشهد أيضا استثمار الفيلم في أسلوب السينما السوداء؛ لأن السينما السوداء والكثير من أفلام السينما السوداء الجديدة صُوِّرت بالأبيض والأسود؛ فهي تعكس تعليقًا اجتماعيًّا من خلال التناوب البصري للنور والظلمة. وكما استكشفنا في الفصل السابق، تفتقر الشخصيات في هذا الوسط إلى شرفة خلقية ثابتة، ويترددون في جهودهم لمقاومة الإغواء، وهو واقع يتبدل على لوحة الأبيض والأسود التي تنظم ملابس الفيلم ودواخله وإضاءته. ويستدعي تناوب الظلمة والنور تيمات السينما السوداء — الخداع والجشع والشبق — عبر ما تلجأ إليه من أجل أساليبها البصرية.

وإذا كان دان يلخص بطل السينما السوداء، المتناقض خلقيًّا، فإن ألكس تمثل، بلا شك، المرأة المميتة، شخصية تغري البطل بدخول العالم الأسود، مظهرها الأنثوي قناع للقسوة والطموح الذكري. ويتبدى بدقة وضع ألكس المغرية برنين اسمها الأول

---

[٤٧] إلا أننا ربما نقرأ التتابع حين يشغل دان شريط ألكس في العلية المظلمة كمشهد اعتراف سوداوي؛ حيث إنه يحوم حول الشريط، في الظلال، مستمعًا إلى وصفها له بالجبان. ولكن حتى هنا لم يقدم توضيحًا لجرائمه لكنه يخبئ الدليل عليها. يتلعثم دان بشكل واضح، على سبيل المثال، حين تربت بيث فجأة على كتفه، مقاطعة لا تهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى تعدي بيث بغيظ، ولكن أيضًا إلى تعدي ألكس. (المؤلفة)

[٤٨] اسم Forrest شبيه بكلمة forest، وتعني الغابة، ومن ثَم تتحدث المؤلفة عن ارتباط اسم ألكس بالبري wild. (المترجم)

[٤٩] تستهل لقطة المروحة المشهد أيضًا؛ حيث يستلقي دان وألكس في السرير بعد لقائهما ليلة الأحد، إلا أن المروحة في هذه المرة كانت ساكنة. (المؤلفة)

«ألكس» الذي له إيقاع ذكري، وبحقيقة أنها تؤسس مشاهد الإغراء. وألكس هي التي تقول لدان على العشاء: «انجذب كل منا إلى الآخر في الحفلة بجلاء»، وهو سطر يشير إلى الطبيعة الصريحة التي تعلن بها عن رغبتها ورغبة دان. ويرتكز أيضًا وصف ألكس بأنها امرأة مميتة تحمل خصائص الذكر على اختلافها عن بيث الأنثى واضحة الأنوثة، امرأة تجلس في البيت وتمثل دور القرين/المضاد لألكس. إن البطل، كما يبرهن فرانك كروتنك، «تجذبه امرأة تقف ضد التقاليد (وهو ما يتم الإيحاء به بشكل خاص بوجود فتاة طيبة ومخلصة وتقليدية أكثر، لا ينبذها البطل ولا يفقدها). وهكذا يرتبط الخطر الحقيقي بالمرأة المميتة مما يجعلها مرغوبة من قبل البطل» (١٩٩١م: ١٤١). إن اختلاف ألكس عن بيث وتشابهها معها في الوقت ذاته هو سر فتنتها، وأيضًا ولعها بالتظاهر والخطر. بينما وثَّقنا بالفعل الطرق التي يتجلى بها الجنس مع ألكس باعتباره انغماسًا بدل أن يكون مسئولية، فإن طائفة المرأة المميتة تعرِّفها نزعاتها الجنسية بأنها بلا مبادئ وبلا أخلاق. تستخدم المرأة المميتة الكلاسيكية الجنس وسيلةً لغاية، وهنا أيضًا يُعتبَر الجنس فعلًا أنانيًّا. وبينما يوضع النشاط الجنسي الرقيق لبيث بجلاء في خدمة الأسرة، لا يوضع النشاط الجنسي لألكس في خدمة الأسرة، مما يعرِّفها مرة أخرى بأنها المرأة المميتة الكلاسيكية التي توظف الجنس لتؤمِّن شيئًا لنفسها، رفقة ذكر في هذه الحالة.

يفترض تقمُّص ألكس للمرأة المميتة، مع ذلك مسألة، إن كانت عاملًا تلقائيًّا تطارد رغباتها بعناد، أم أنها قد تُعتبَر، كما عبر نقاد الأنثوية، إسقاطًا لمخاوف الذكر. ظهرت السينما السوداء أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة، وهو الوقت الذي دخلت فيه النساء مجال العمل بأعداد غير مسبوقة؛ وفي أعقاب حركة الموجة الأنثوية الثانية، شهدت الثمانينيات ارتفاعًا مماثلًا في توظيف الأنثى. وكانت بطلة السينما السوداء الكلاسيكية امرأة منقادة لا تجد طموحاتها غالبًا مخرجًا اجتماعيًّا قانونيًّا للتعبير عنها. ويدل وضع ألكس كامرأة عاملة شيطانية أيضًا على إعلان المخاوف واستمرارها، المخاوف المحيطة بالنساء اللائي يفضلن احتياجاتهن الخاصة ورغباتهن على احتياجات الرجال أو الأطفال ورغباتهم. إذا كانت السينما السوداء تستجيب عادةً للقلق الاقتصادي بتلفيق رابطة بين اقتصاديات غير مستقرة وغير ثابتة ونساء فاسدات يتصرفن كالذكور وينتزعن وظائف من حق الرجال، فقد كانت طريقة للانغماس في ذلك الاشتباه من خلال قصص تشوه هؤلاء النساء، ومن ثم تلومهن على علل اجتماعية. وتؤكد السينما السوداء، كمخططات أيديولوجية، على أن النساء القويات ينلن التوبيخ اللائي يستحققنه، وبالتالي تقدم حكاية

تحذيرية للنساء الأخريات اللائي ربما يجدن ميولهن تسير في اتجاهات تشبه اتجاهات المرأة المميتة. ومن الضروري أن نعرف أن تقمص ألكس كامرأة مميتة يرتبط ارتباطًا لا ينفصم عن وضعها كامرأة مهنية غير متزوجة، من حيث إن هذه الهوية كبش فداء للإحباط الذي تتحمله. ويوحي الفيلم، في الحقيقة، بأن ألكس تُحرَم بصورة مزدوجة بالاقتصاديات المهنية التي تركتها بدون أبناء وبمفردها في السادسة والثلاثين من عمرها، كما يُفترَض أنها علَّمتها أن العنف والعدوانية طريقان طبيعيان لعلاج ذلك الوضع.[٥٠]

وبينما نبحث في الفصل التالي المخاوف من دخول المرأة إلى مجال العمل، والتنافس الضمني الذي يفرضنه على الرجال، تبرهن قراءات التحليل النفسي للمرأة المميتة على أننا، بدل أن نتناولها كشخصية مستقلة، ربما نعتبر ظهورها شاهدًا على الشكوك الدفينة للبطل الذكر. تبرهن جوان كوبيك،[٥١] على سبيل المثال، على أن بطل السينما السوداء، ليؤمِّن نفسه ضد أخطار النشاط الجنسي، يعامل المرأة المميتة باعتبارها قرينه، ويتنازل لها عن المتعة التي لا يستطيع الحفاظ عليها (١٩٩٣م: ١٩٣). ويضع هذا الخط من الاستنتاج المرأة المميتة في الوضع ذاته تقريبًا، وضع «الوحش» المرعب؛ لأن ألكس في الإطارين التفسيريين تظهر ضحية للدوافع الجنسية المرفوضة لدان. ويعتبر الفحص التالي لشقة ألكس وعقابها محاولتين من دان لإبطال ما فعل. لنتأمل: يقتحم دان شقة ألكس؛ ليبحث عن دليل على أنها تكذب بشأن حملها، أو ليعثر على وسيلة ليبرئ نفسه من عبء الأبوة لطفل غير شرعي. بينما الدافع لفحص أحوال المرأة المميتة وعقابها حركة كلاسيكية في السينما السوداء، ينصب الفحص والعقاب هنا على جريمة اقترفها دان. في عملية المطاردة هذه لا يعثر دان، مما يثير الدهشة، على ما يجرِّم ألكس؛ يبدو اختبار الحمل الذي أجرته صحيحًا، ويؤكِّد سجل القصاصات مصداقية قصتها عن النوبة القلبية المفاجئة التي تعرض لها والدها، مع أنها حاولت أن تسخر من هذه الحكاية وكأنها زائفة. وإذا كان لفحص دان أن يؤكد شيئًا فقد أكد شرعية ما أخبرته به ألكس أو حاولت أن

---

[٥٠] نُسِب الخط العنيف لألكس لعوامل سيكولوجية أيضًا، ويُستشهَد بها أحيانًا كمثال لاضطراب الشخصية البينية. بينما تبين أن هذا الوصف مفيد للإكلينيكيين، فإن سلوك ألكس، حين يُفحَص في سياق السينما السوداء، يبدو أقل غرابة. وفي الحقيقة، كثيرًا ما تظهر على المرأة المميتة ميول معادية للمجتمع. (المؤلفة)

[٥١] جوان كوبيك Joan Copjec: أستاذة في الأدب المقارن، من أهم أعمالها «اقرأ رغبتي Read My Desire» (١٩٩٤م)، «تخيلْ أنه لا توجد نساء Imagine There is No Woman» (٢٠٠٢م). (المترجم)

تخبره به، أصيبت بصدمة نتيجة النوبة القلبية التي تعرض لها والدها، وهي في الحقيقة حامل.

يبدو أيضًا أن محاولات دان للانتقام تعتبر محاولات للثأر من نفسه، وجهودا لاستعادة السيطرة المفقودة، التي تدعم رأي إليزابيث كوي Cowie بأن العقوبة العنيفة التي تُمارس ضد المرأة المميتة تحمل شاهدًا على محاولة الرجل عقاب موضوع الرغبة الذي أفقده رجولته (١٩٩٣م: ١٢٥). يهاجم دان ألكس مرتين، في الأولى عقابًا على ادعائها أنها مشترية للبيت لتجد ذريعة لدخول بيته، وفي الثانية يعاملها بوحشية في صمت؛ لأنها اختطفت إلين بدون وجه حق. وبرغم أننا قد نرى أن ألكس «تستحق» العقاب الذي ينفذه — تلاحظ شريس هُلْملوند[٥٢] أن هاتين الهجمتين كثيرًا ما اعتبرتا مبرَّرتين، وتفترض أن الأبطال الذكور الذين ينتمون للطبقة الوسطى لا يعاقبون غالبًا حتى حين يهاجمون النساء الأضعف جسديًّا، بمعنًى ما، ما يأمل دان تحقيقه ليس واضحًا (١٩٩٤م: ١٤١–١٤٢). يريد على ما يبدو أن يرعب ألكس لتستسلم، ليقنعها بأن تتركه وشأنه.[٥٣] وترجع صعوبة قراءة مشهد الهجوم على أنه انتصار للذكورة إلى أنه لا يزال يشير إلى دان باعتباره يفتقر إلى القدرة على كبح نفسه. وهو يوجه غضبه ضد ألكس، يبدو خوفه وقلقه أوضح من خوفها وقلقها؛ يطاردها في أرجاء الشقة، ويستسلم حين تسنح له فرصة حقيقية لقتلها. في المقابل، حين تهاجمه ألكس بسكين، تبدو مصممة على قتله، ولا تفعل ذلك فقط إلا لأنه انتزع السكين منها. هنا يندفع البطل السلبي في استجابة مخجلة لدوافعه الجنسية، لكنه يجد نفسه بشكل مذهل عاجزًا عن التغلب على خصائه الرمزي. مرة أخرى، يمكن أن نضع شلل دان في هذا المشهد مقابل حقيقة أن ألكس أكثر قدرة على غزو البيت منه. تنتهي اقتحامات دان بلا طائل، وفي المقابل تحقق اختراقات ألكس هدفها الضمني؛ تنجح في خداع بيث لتعطيها رقم التليفون غير الموجود في الدليل، وتقتل الأرنب، وتكاد تقتل بيث.

---

[٥٢] شريس هُلْملوند Chris Holmlund: كاتبة أمريكية، رئيسة منتخبة لجمعية السينما والدراسات الإعلامية. (المترجم)

[٥٣] تفترض سارة هاroوود بشكل مبتكر أن ما يرغب فيه دان هو صمت ألكس، كما تدل على ذلك حقيقة أنه يضع يديه حول حنجرتها. تكتب هاروود: «يجب أن يُقمَع كلام ألكس … وهو يخنقها، لدينا لقطة ذاتية استثنائية لوجه دان من منظور ألكس. يلتوي وجهه بشدة من السم والكراهية التي لا يمكن تمييزها غالبًا» (١٩٩٧م: ١١٩). (المؤلفة)

كما يؤكد الكثير من نجاحات ألكس، تتمثل خطورة المرأة المميتة بطرق ما في هدوئها المستمر، الذي يظهر في تقابل مباشر مع خوف دان وخجله. بينما المرأة المميتة الدقيقة التي لا ترتكب أية أخطاء ليست باردة، تفوق سيطرة ألكس على الموقف سيطرة دان في كل مرة تقريبًا — تدفع العلاقة الغرامية، وتظهر في مكتبه، وتتسلل إلى بيته عدة مرات. هكذا يكشف وجود المرأة المميتة بصورة غير متعمدة تذبذب قوة الذكر؛ بينما تتصرف ألكس من نفسها، تأتي حركات دان باستمرار دفاعية ورد فعل. ومع أن المشاهدين يُشجَّعون على اعتبار أن ألكس هي التي أثارت رغبة دان وتستحق الاستئصال، إلا أن الفيلم يشير، في مفارقة، إلى قلق روح الذكر.

الإغواء والخطورة في الإثارة الشهوانية

بينما تخضع خطوط الحكاية وأنواع الشخصيات البارزة في «الجاذبية المميتة» بطرق عديدة للسينما السوداء الكلاسيكية، فإن زواج الجنس البارز في «الجاذبية المميتة» والخطر الوشيك يضعانه ضمن فئة «الإثارة الشهوانية».[٥٤] وكما تبرهن لندا روث وليمز، تتميز الإثارة الشهوانية عن السوداوية بحقيقة أن الإثارة الشهوانية تعتبر «الجنس جريمة» وتفضل الجنس أو تقدمه على السرد (٢٠٠٥م: ٣٦). ويرتبط هذا التعريف بإصرار «الجاذبية المميتة» على تصوير اللذة الجسدية القوية؛ ويؤكد وضعه كفيلم من أفلام الإثارة الشهوانية حقيقة أنه يوجد أيضًا على قمة السينما السوداء والبُرْنو. وربما يبدو هذا الانتساب أبرز ما يكون في «مشهد المصعد» المتأجج؛ حيث تأخذ ألكس دان بالقوة إلى المصعد وتغلق بعنف الحواجز الثقيلة خلفهما. وبمجرد دخول الاثنين يظهران خلف أعمدة الحاجز، التي تبدو مثل قضبان السجن. وتُستدعَى هذه الصور للوقوع في الشِّبَاك، كما هو الحال بالنسبة للتركيز على المصابيح العارية، إضاءة شديدة من السقف، واللقطات الدرامية من فوق الرأس، تستدعي السينما السوداء بشكل متعمد؛ في الوقت ذاته، يميِّزُ عرضُ ثدي ألكس عاريًا واستمتاعها الشفهي المشهدَ كمشهد من مشاهد البرنو.

---

[٥٤] يبدو من المناسب أن ننهي فصلًا عن تهجين الأجناس الفنية بمناقشة لجنس للإثارة الشهوانية، وهو بطبيعته جنس هجين في حدِّ ذاته. وكما تبرهن لندا روث وليمز، تنزف الإثارة الشهوانية في الأشكال المتجاورة وخارجها، في أشكال من قبيل السينما السوداء الكلاسيكية والسينما السوداء الجديدة والبُرْنو وأفلام المرأة، والقاتل المحترف وأفلام الرعب (٢٠٠٥م: ٢٦). (المؤلفة)

كما يعرض مشهد المصعد، في الإثارة الشهوانية تكون مواضع الإثارة في الجنس، أو في تحفيز الجنس للإثارة؛ وكما يبرهن ديفيد أندروز،[٥٥] في الإثارة الشهوانية «الجنس خطير» (٢٠٠٦م: ٥٩). مما يؤكد ذلك أن مشهد المصعد يحتوي على التهديد بالفضيحة: توقف ألكس متعمدة المصعد المفتوح بين الأدوار، ويتطلع دان دون حراك ورجل يسير فوق الممر. النظرة على حدود وجه دان على حافة العذاب، يجفل دان بين اللذة والألم؛ حيث إن الاثنين على وشك أن يُفتضَح أمرهما بفظاعة. ويبدو هذا الزواجُ بين الجنس والخطر موتيفةَ التيمة الرئيسية في الإثارة الشهوانية. بالإضافة إلى أنه، بينما يكون الجنس هو الجريمة، فإنه ينذر بتدنيس أكبر؛ حيث ينتهي التعبير الجنسي البارز، أو يهدد بالانتهاء بالقتل، قتل المرأة المميتة في هذه الحالة. إلا أن الفيلم، في هذا، يبعد إلى حدٍّ ما عن صيغة الجنس الفني. ويلاحظ تشارلز ديري[٥٦] وهو يكتب عما يدعوه «إثارة العواطف القاتلة» أن من المعتاد أن يقتل «المحبون الزناة، بصورة آثمة وبدماء باردة، الرفيق سيئ الحظ؛ وفي «الجاذبية المميتة» يقتل الزوجان معًا، وببشاعة، الزانية الدخيلة» (٢٠٠١م: ١٠٢). وقلب هذه الصيغة مهم بشكل خاص في ضوء السياق التاريخي للفيلم؛ حيث لا يستطيع الفيلم إعادة لم شمل الأسرة الصغيرة إلا إذا بقي الزوجان على قيد الحياة. وهكذا يُعتبَر موت ألكس استعادةً لعالم مفضَّلٍ تنتصر فيه الأسرة.

أكثر من أي مصطلح جنس فني آخر هنا، يعتبر وصف الإثارة الشهوانية أفضل الأوصاف بالنسبة للطبيعة المجسدة لفيلم «الجاذبية المميتة». تذكرنا ليندا روث وليمز بأن الشهوانية والإثارة مصطلحا استجابة، وأن الإثارة الشهوانية ينبغي أن تثير مشاهديها من خلال «التشويق السردي والانهماك، ومن خلال الأداء الجنسي»؛ وتضيف: تَعِد أفلامُ الإثارة الشهوانية بأن «يستثار» المشاهدون «من الشهوة كما يستثارون من الجريمة» (٢٠٠٦م: ٥٩). ويرى ديفيد أندروز أيضًا — ملقيًا الضوء على توقعات المشاهدين ومكافأتهم كسمة أساسية للجنس الفني — أن «الجنس الفني يعد بعرض مزدوج: الفعل الجنسي والتشويق العنيف» (٢٠٠٦م: ٥٩). وبينما يعتمد المشهدان الجنسيان البارزان في «الجاذبية المميتة» على وعد المثيرات الشهوانية بالتركيز المتكرر على الجسد العاري، يُلتمَس توقع المشاهدين

[٥٥] ديفيد أندروز David Andrews (١٩٥٢م–...): ممثل أمريكي. (المترجم)

[٥٦] تشارلز ديري Charles Derry: كاتب، من أهم أعماله «الإثارة المشوقة The Suspense Thriller» (٢٠٠١م)، «الأحلام السوداء Dark Dreams» (١٩٧٧م). (المترجم)

أيضًا في المشاهد التالية المثيرة أو المشوقة أو المفزعة. وهذه البنية المؤسِّسة، بانغماس الفيلم مبكِّرًا في اهتمامات شبقية بعرض مشهدَيه الجنسيَّين البارزين في نصف الساعة الأولى ثم يتحول إلى التشويق والعنف، تورط المشاهدين في الفعل الجنسي، وتُعدهم للخطر العميق المماثل بعد ذلك؛ وكما يكتب أندروز، العرض الجنسي «بمثابة استهلال لنمط أوسع من الغضب يتصاعد إلى عنف» (٢٠٠٦م: ٦٤).

يستخدم الفيلم التفاعلات الشديدة التي يقتضيها الجنس لإعداد المشاهدين لاستجابات جسدية شديدة بصورة مماثلة للهلع أو الخوف، استجابات تدفعها ألكس مرة أخرى. بينما ألكس هي المصدر الأوَّلي للاهتمام الشهواني (والموضوع الواضح الأساسي لمشاهد الجنس)، تتحول فجأة إلى العامل الأول في الفيلم لإيقاع الألم. تعمل الإثارة الشهوانية في الأساس طبقًا لمنطق جسدي؛ حيث تنبثق منهجيتها الرئيسية في العمل وفهم الأحداث من دافعها إلى اللذة أو الألم، ويتأسس الجنس الفني حول الإيحاء بأن الاثنين لا يمكن التمييز بينهما بوضوح. يحمل مشهد القاطرة السريعة، خاصةً، في ذاته، إشارة بهذا الشأن، ويتنقل بين بهجة إلين وألكس في القاطرة السريعة ومتابعة بيث وهي تقود السيارة في حالة هلع. ومن اللافت أن هذا المشهد يمكن أن يُعتبَر تحديثًا في «سينما الجاذبية cinema of attractions»، وهو مصطلح يستخدم للإشارة إلى الطريقة التي كانت بها السينما وسيطًا يسعى أساسًا إلى صدم المشاهدين وإثارتهم. إن وضع القاطرة السريعة يُعتبَر الملازم البصرى لخبرة حركة الفيلم، وقد برهنت ليندا وليمز على أن تشابه القاطرة السريعة مناسب؛ لأن الإثارة في الخبرتين تنتج من خبرة غير مسبوقة في عدم الإدراك وعدم الاستقرار والهلع (٢٠٠٠م: ٣٥٨). ومن ثم يقدم ركوب القاطرة السريعة شيئًا لا يرتبط فقط بما تشعر به ألكس وإلين وبيث، بل يرتبط باستجابة المشاهدين أيضًا. من الصعب، على سبيل المثال، تحديد إن كانت ألكس وإلين تصرخان هلعًا أم لذةً، والمشهد يوحي بالاثنين؛ لأن هذا المزيج هو بدقة السبب الذي يجعل القاطرة السريعة خبرة لها كل هذه الشعبية. ويدعو هذا المفهوم للقاطرة السريعة في مشاهدة الفيلم المشاهدين للاستمتاع بالإحساس بالتهديد وعدم القدرة على السيطرة.

يؤسس تزامن اللذة والهلع عددًا من المشاهد التالية في الفيلم، ولذةً أخرى فريدة في الإثارة الشهوانية هي الهجوم المدهش الذي ليس مدهشًا برمته. بينما كان ظهور ألكس في المرآة خلف بيث صادمًا، كما هو الحال بالنسبة للحظة التي تنهض فيها ألكس غير ميتة من قبرها المائي، إلا أن المشاهدين قد تدربوا عند هذه اللحظة على أن يربطوا ظهور

ألكس بالصدمة والخوف، وأن يأخذوا على محمل الجد تصميمها على التخريب. وبالمثل، مع أن أفراد أسرة جاليجر يظهرون مستكينين في بيتهم العائلي أثناء المقدمة لهجوم ألكس، لا يثق المشاهدون في هذا الإحساس بالأمان؛ بدلًا من ذلك، تنص صيغة الإثارة على أن هناك هجومًا وشيكًا، والشيء الوحيد المتروك للصدفة كيف يحدث أو متى يحدث. ويؤكد الاقتراب من الموت بالنسبة لدان وألكس وبيث طوال الوقت تقريبًا الخطورة التي يحرض عليها الفعل الجنسي، ونتناول الطبيعة الخاصة لهذا الخطر على نطاق أوسع في الفصل الرابع. إلا أن بداية الفيلم باللذة وانتهاءه بالهلع يؤكدان صلته بجنس فني تنبثق فيه الإثارة من الطبيعة المجاورة للذة والألم.

أكد نقاد مختلفون على اعتبار «الجاذبية المميتة» نصًّا أصليًّا بالنسبة للإثارة الشهوانية، ويلاحظ كثير منهم تأثير الفيلم على العروض التالية التي تعتبر النشاط الجنسي المحظور مميتًا. وللاستمتاع بهذا الوضع كنص تدشيني جدير بالمحاكاة، رغم ذلك، كان على «الجاذبية المميتة» أن يرسخ فتنته التجارية. ومن اللافت أن الشعبية الجارفة للفيلم اعتمدت جزئيًّا على حملة شفهية حظيت بنجاح غير مسبوق. إلا أن كثيرًا من الحماس لا يجب أن يعتبر ببساطة نتيجة أن الفيلم هجن الأجناس الفنية بصورة فعالة، أو استعار من صور بارزة معروفة. لقد وضع الفيلم بوضوح إصبعه على نبض السياسة الأمريكية والاهتمامات الاجتماعية، وهي بصيرة جعلته أيضًا شمعة منيرة للخلاف حول وضع النزعة الأنثوية، والنساء العاملات، وتخويل الصلاحيات للذكور. ويضع الفصل التالي الفيلم في سياق لحظته التاريخية مع تفسير المدخل الاستقطابي للفيلم في حروب الثقافة الأمريكية.

الفصل الثالث

النساء العاملات في الثمانينيات: النزعة الأنثوية وتاريخ استقبال «الجاذبية المميتة»[1]

> ليس هذا دقيقًا والرسائل تمضي. يطلب «الجاذبية المميتة» من الرجال المتزوجين التوقف عن التسكع أو جلب الخطر الذي يدمر المنزل. ويذم النساء العاملات غير المتزوجات لقيامهن باختيارات غير موفقة، ويطلب منهن أن يتزوجن خشية أن يصبحن مخبولات. ويقول للجميع إن رغبة الأنثى ملحة وتوقع المرء في شراكها، باختصار، سوف تبتلع حياتك.
>
> (مارشيا بولي Marcia Pally، «فحص القرابة: الأسرة في الطريق للخبل Kin Con: The Family Goes Bananas»، ص١٢)

بعد عرض «الجاذبية المميتة» في ١٨ سبتمبر ١٩٨٧م بقليل، انطلق سرب من النقد حول الميول المعادية للأنثوية في الفيلم، وأشار كثير منها إلى السياسات موضع التساؤل التي أعطت تصورًا لامرأة عاملة غير راضية عن عيشتها بدون زواج حتى أنها ترغب في القتل لتضع نهاية لها. كما تصرح سوزان بروملي Susan Bromley وباميلا هيويت Pamela Hewitt: «الرسالة الثابتة لفيلم «الجاذبية المميتة» هي أن النساء اللائي يفضلن مسار العمل لا يجب اعتبارهن بلا أنوثة فقط، بل قوًى مدمرة تستحق التدمير» (١٩٩٢م: ١٧).

[1] العنوان الأصلي: Career Women of the 1980s: Feminism and the Reception History of Fatal Attraction.

أو كما كتبت ليديا سَرْجنت متشائمة:[٢] «وضع هذا الفيلم آخر مسمار في نعش حركة تحرر النساء التي تحتضر بالفعل» (١٩٨٨م: ٣٤). وقد شق «الجاذبية المميتة»، كما تشير هذه التعليقات، ثقافةً أمريكية شهدت بالفعل تدهورًا جليًّا في الآراء الأنثوية، في وضع تتغير فيه أدوار النساء بسرعة، فكان مصدرًا هائلا للتوتر الثقافي، في لحظة «فلاش باك» أنثوية، بتعبير سوزان فالودي. ويتناول هذا الفصل الاستقبال التاريخى للفيلم من منظور النزعة الأنثوية، ويتعرض لتعنيف «الجاذبية المميتة» للنساء العاملات غير المتزوجات، كما يتناول مدى ملاءمته لوقت ظهوره؛ حيث تزامنت بداية عرضه مع مقال بارز في «نيوزويك» قال إن فرصة قتل امرأة في الأربعين غير متزوجة على يدي إرهابي أكبر من فرصتها في الزواج.

ولأن «الجاذبية المميتة» ظهر في وقت يُقابَل فيه دخول نساء الطبقة الوسطى إلى سوق العمل بريبة، إن لم يكن بازدراء صريح، فقد شغل تصوير الفيلم لألكس في صورة امرأة عاملة قاتلة، لا تبحث فقط بجوع عن صحبة ذكر، ولكنها تبحث أيضًا عن طفل، شغل أذهان الكثير من الأنثويات. وكما اقترحن، لا تصور حياة ألكس بالاستقلال المالي والحرية الجنسية حلمًا أنثويًّا، بل كابوسًا من الندم والقلق، وهو تصوير يعرض التهديد الذي تمثله النساء غير الطبيعيات على البِنَى البطريركية. وتظهر ألكس، كشخصية تحذيرية، امرأة من الواضح أنها دفعت ثمنًا باهظًا جدًّا لاستقلالها، واعتقد الكثيرون أن تحول مهنية ناجحة إلى قاتلة بالذهان أشار إلى اشمئزاز الفيلم من النساء اللائي يخرجن عن الأدوار الأنثوية التقليدية. وطبقًا لذلك، قالت الأنثويات إن ألكس لم تكن وغدة في حد ذاتها، بل باعتبارها نتاجًا أو عرَضًا لسياق ثقافي أكبر مثقل بالمخاوف على وضع العاملات غير المتزوجات. ويركز هذا الفصل على هذه المناقشات، ويولي اهتمامًا خاصًّا بالطرق التي فُهِم بها الفيلم باعتباره عرَضًا للآراء والمثاليات الأنثوية الشاحبة في الثقافة الأمريكية عمومًا. ويشمل هذا التحليل الاهتمام بصورة مايكل دوجلاس كنجم باعتباره «رجل عادي» أصيب بالهلع من عاملة حقودة، ومناقشة النهاية البديلة، النهاية التي رفضها اختبار المشاهدين test audience لأنها فشلت في «عقاب» ألكس بما يكفي.

[٢] ليديا سَرْجنت Lydia Sargent (١٩٤٢م–...): كاتبة أمريكية، نشطة في الحركة الأنثوية الأمريكية. (المترجم)

«اقتل العاهرة»

ثمة قصة تتكرر على نطاق واسع، تحيط ببداية عرض «الجاذبية المميتة» في ساحة عامة، وتصور أعدادًا كبيرة من رواد السينما الأمريكان في دور عرض مظلمة، يصيحون في الشاشة غاضبين وحانقين: «اقتل العاهرة!»[٣] وصار شبح المشاهدين الأمريكيين الناقمين التواقين إلى الإسراع بالموت الوشيك الذي تتعرض له ألكس سمة أسطورية إلى حدٍّ بعيد في نص الفيلم نفسه؛ بعد نحو عشرين سنة، من الصعب أن تفكر في الفيلم إلا كفيلم يعتبر موت ألكس مبرَّرًا، بأسباب كثيرة، وعادلًا. ورسخ هذا الرأي جزئيًّا لأن الفيلم ينطق من منظور دان، إنه العامل الروائي الأساسي، ويشاركه المشاهدون رأيه فعليًّا طوال الوقت. من الواضح، إذن، أن المشاهدين يسعون لاستئصال تهديد ألكس لدان (وحتى لأسرته الأكثر براءة). إلا أن «اقتل العاهرة» احتياج أيضا لشهوة الدم، عاطفة قوية جدًّا تستحق أن نسأل لماذا أثارت شخصية ألكس هذه الاستجابة المتشددة، ولماذا كان إطلاق ذلك الاحتياج إلى الانتقام لذيذًا جدًّا بالنسبة المشاهدين الذين أتوا لمشاهدة الفيلم بأعداد هائلة.

وللإجابة على هذا السؤال، ربما نتحول أولًا إلى السياق التاريخي لأمريكا في عهد ريجان في الثمانينيات، في ثقافة كانت تسير أكثر باتجاه عدم الترحيب بمثاليات الأنثوية. ويعود ذلك جزئيًّا إلى ظهور اليمين الجديد في أمريكا، والغالبية الأخلاقية، وازدهار الأصولية الدينية، وتعطش أناني في سياسة اجتماعية تعرف الآن عمومًا بحركة المحافظين الجدد،[٤] واتجاه البندول الثقافي إلى دعم العودة إلى «قيم الأسرة»، والآراء التي افتُرِض أن الحركات الثقافية اليسارية في العهود السابقة وجهت إليها أصابع الاتهام. في ظل هذا النموذج الجديد، ظهرت الأسرة الصغيرة مرة أخرى مستودعًا لكل ما هو خلقي، وقُدِّمت

---

[٣] كشف المشاهدون عن نواياهم تجاه مصير ألكس جيدًا بعرض كورس من التعليق الحي. بينما من المفترض أن «اقتل العاهرة» كان أشهر لازمة، إلا أن فالودي تقتبس صيحات أخرى مثل «افعلها يا مايكل. اقتلها بالفعل» و«مَرِّغ وجه العاهرة» (١٩٩١م: ١١٢). وقدم المخرج أدريان لان دليلًا آخر على العاصفة التي أثارتها ألكس، وتبجح بأنه سجل اتهام المشاهدين المستثارين بشدة لتقدم الأنثى. (المؤلفة)

[٤] حركة المحافظين الجدد neo-conservatism: الإشارة هنا إلى المحافظين الجدد في عهد ريجان، وحركة المحافظين الجدد حركة فكرية وسياسية تدعو إلى نزعة محافظة في السياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية، وقد ظهرت معارضة للنزعة الليبرالية في ستينيات القرن العشرين، وتمثل حركة المحافظين الجدد في الثمانينيات إحياء لحركة المحافظين الجدد في الخمسينيات التي كانت بدورها إحياء لفلسفة العصر الجديد New Era في العشرينيات. (المترجم)

باعتبارها حلا للأمراض الثقافية والاجتماعية. وكان شغف الثقافة الأمريكية في إعطاء الأولوية من جديد للأسرة جليًّا في السياسة كما كان جليًّا في الخطاب الاجتماعي؛ وبرهن الأكاديمي في الإعلام دانيال مرقص Daniel Marcus على أن ريجان أيد العودة بحنين إلى استقرار الأسرة باستدعاء صور مثالية من خمسينيات القرن العشرين وشجع جماهير الثمانينيات على محاكاتها.

وتضمنت هذه العودةُ إلى قيمٍ جوهريةٍ اعتناقَ أدوار أنثوية نمطية، واضطرت النساء إلى أن يخترن، مطيعاتٍ، الهويةَ العائلية والعودة إلى الأمومة بوصفهما كافيين prima facie. (بينما كانت العواطف سابقة على المصطلح، اشتُقَّ المصطلح المناسب «النزعة التقليدية الجديدة new traditionalism» ليصف هذا الاتجاه، ويأتي في حملة إعلانية في ١٩٨٨م في مجلة «التدبير المنزلي Good Housekeeping» تبرز صورًا لنساء في البيت، وقد أعلنَّ عن قناعتهن بالحياة الزوجية والأمومة.) إلا أنه وقد قيل للنساء إنهن ينتمين للبيت، تزايدت، في الوقت ذاته، أعداد النساء اللائي يؤخرن الزواج والحمل فعليًّا، ويؤمِّنَّ الوظيفة أيضًا بشكل غير مسبوق. وطبقًا لمكتب الإحصاء في الولايات المتحدة، في ١٩٦٥م كان ٣٦٫٧ في المائة من قوة العمل مشكَّلة من نساء راشدات؛ وبحلول عام ١٩٨٧م ارتفعت هذه الأرقام إلى ٥٥٫٤ في المائة (مقتبسة في برلاند Berland وويشتر Wechter، ١٩٩٢م: ٣٩). وبينما اعتبرها الكثيرون مكاسب أنثوية، إلا أن النساء اللائي فشلن في الالتزام بالمعايير التقليدية وجدن أنفسهن أيضًا في الطرف الآخر لوابل ثقافي مما شجعهن على النظر بقلق إلى الفرص العائلية التي كنَّ يضيعنها أيضًا.

وقد اتُّهِمت النساء اللائي لم يجسِّدن النموذج التقليدي الجديد برسالة فحواها أنهن مهددات بإعاقة فرصهن في الحصول على السعادة، كما أنهن معرضات لخطر ألا يتزوجن أبدًا أو ينجبن أطفالًا. كان هذا الرأي، الذي دعته سوزان فالودي بصورة رائعة «حركة ارتداد backlash»، يتضمن فكرة أن النزعة الأنثوية أصابت النساء بالضرر؛ لأنها قلصت فرصهن في الحياة بدل أن توسعها. وتبجح النساء بالمساواة، طبقًا لهذه الأيدولوجيا، تركهن وحيدات في وضع يرثى له، وكان ما يُدعَى تحررهم عبئًا بالفعل؛ لأنه أنكر عليهم الحصول على المتع الأنثوية. (أكدت فالودي ببراعة أن المساواة بين النوعين لم تتحقق أبدًا في أمريكا، لكنها تجاوزت الحدود بما يكفي لإثارة توتر المجتمع البطريركي.) ربما أتى أشهر تكرار لهذه الحركة الارتدادية تحذيرًا لطموح الأنثى في شكل مقال حظِيَ بإعجاب شديد في «نيوزويك» يتنبأ بتقلص فرص زواج النساء اللائي تجاوزن الثلاثين؛ سجلت

الإحصاءات أن بالوصول إلى الخامسة والثلاثين يهبط احتمال زواج المرأة إلى ٥ في المائة، وبالوصول إلى الأربعين يكون «احتمال قتل المرأة على يدي إرهابي أكبر من احتمال أن تتزوج.»[٥] وتصور مثل هذه الآراء الزواج والحمل خبرتين لهما عوائد لا تقبل الشك، وترى أن هذه الفوائد تبز أي رضا يمكن أن يتحقق بالعمل أو الاقتصاديات المهنية. وشجعت مقالات من هذا النوع، معتبرة الهويات الأسرية المعتادة الرغبةَ الأولى للنساء، شجعت النساء غير المتزوجات على تفحُّص حيواتهن الشخصية بحثًا عن دلائل على أنهن أيضًا يمكن أن يكن كارثة إحصائية، وحذرت من أن النساء اللائي لا يتزوجن يقفن عقبة في طريق ما يعتبر فرصتهن الوحيدة لتحقيق السعادة.

يظهر «الجاذبية المميتة» الموضوع بمصطلحات مماثلة، ويردد هذا الهلع المرتبط بالزواج والأمومة بأبرز ما يكون حين تعلق ألكس بأنها تخطط للاحتفاظ بطفلها من دان؛ لأن «أنا في السادسة والثلاثين، وربما تكون فرصتي الأخيرة في الإنجاب.» تعمل ألكس، مدفوعة بمعرفة أن «الزمن يجري»، طبقًا للعقلية العامة الحريصة على تذكير النساء بأن الزمن، بمجرد أن يتجاوزن الثلاثين، لا يكون في جانبهن فيما يتعلق بالزواج والأطفال.[٦] وتقتبس فالودي، مشيرة إلى مثل هذه الضغوط، عن خبير في صناعة السينما يرى أن الفيلم «تجلٍّ ذهانيٌّ لدراسة عن الزواج نشرت في «نيوزويك» — دراسة تنبأت بأن النساء غير المتزوجات اللائي تجاوزن الثلاثين محكوم عليهن بالعنوسة» (١٩٨٨م: ٥٠). وإذا اعتبرنا «الجاذبية المميتة» موجها للنساء غير المتزوجات، فإنه يحذرهن مما عليهن ألا يفعلنه، خشية أن ينتهي بهن الأمر إلى حسد عائلات الآخرين (ويتضمن الفيلم الأرانب المغلية). كما كتبت لوري ستون Laurie Stone في «مس»،[٧] «يقول» الفيلم «على النساء الطيبات أن يبقين في البيت ... النساء العاملات غير المتزوجات مدمَّرات؛ إنهن بشر بالكاد، ويردن أن يدمرن الأسرة وهن أيضًا حسودات في السر» (١٩٨٧م: ٧٩). توبخ الأم

---

[٥] بعد ذلك بعشرين سنة تراجعت «نيوزويك» بجراءة عن المقولة، مزينة غلاف عدد ٥ يونيو ٢٠٠٦م بسطر استرضائي: «لماذا أخطأنا». (المؤلفة)

[٦] يبدو أن عمر السادسة والثلاثين محفوف بالمخاطر بصورة خاصة بالنسبة لنساء السينما الأمريكية، ربما لأن من المفترض أنه بالوصول إلى هذه النقطة تقل قدرة النساء على الإنجاب بحدة. تعد البطلة المجهولة الاسم في «ربيكا Rebecca» (١٩٤٠م) زوجها المتوقع بأنها «لا يمكن أبدًا أن تكون في السادسة والثلاثين». (المؤلفة)

[٧] مس :.Ms مجلة أمريكية تهتم بقضايا المرأة. (المترجم)

المقيمة في البيت، في الحرب الثقافية على أدوار الأسرة، المرأة غير المتزوجة لجهلها بحقيقة أن أفضل حياة تأتي من العيش بانسجام مع المثل الأسرية التقليدية.

في هذا النموذج الصارم، يُفترَض أن النساء اللائي يضعن المهنة أو أية اعتبارات أخرى فوق العائلي لن يندمن فقط على اختيارهن، لكن ربما يجدن سلامة عقولهن في خطر. كما قالت ليديا سرجنت Lydia Sargent ساخرة:

> الرسالة واضحة يا بنات، اقبلنها، نفذنها. أية بنت تصل إلى السادسة والثلاثين ولها مهنة، ولديها ألبوم صور لأبيها الميت، وليس لها أم تتحدث معها، وتكون من هواة الأوبرا، تعيش في شقة في حيٍّ قذر، ومصعد شحن ضخم، بدل أن يكون لها زوج محب وكلب وابنة فاتنة وبيت ريفي وكتاب طبخ جيد وفولفو وأرنب، بنت مصابة بالذهان تمامًا.
>
> (١٩٨٨م: ٣٥)

على الرغم من أن خطاب سرجنت تحريضي بشكل متعمد، إلا أنه ثمة دليل قوي يدعم فكرة أن الفيلم يضع وحدة الأنثى بجانب الاختلال العقلي، ويرى أن بينهما علاقة عرَضية. يحدث التلميح الحقيقي الأول لذهان ألكس، على سبيل المثال، في ليلة الأحد حين يحاول دان أن يغادر شقتها ليعود إلى بيته. تتشبث بقميصه، وتضربه، وتقطع رسغيها، وقد صُمِّمت كل الأفعال البشعة والعنيفة لتجبره على البقاء والانتباه. أيضًا، بعد أن تلتقي ألكس ببيث في مظهر مشترية متوقعة للمنزل، يذهب دان إلى شقة ألكس ويطلب منها التوقف عن تصرفاتها. تحرص ألكس في البداية على أن تنال احترامه، وتذكره بأنها أم طفلِه. لكن حين يتحرك ليغادر، تُجَن مرة أخرى، وتتوسل: «لا تذهب من فضلك، لم أقصد ذلك.»

لا تتواءم، إلى حدٍّ ما، صورة ألكس، كامرأة تسعى فجأة بيأس للفت الأنظار لأنها ليس لديها أحد في حياتها باستثناء دان، مع الصورة السابقة لشخصيتها؛ حيث تبدو ألكس في البداية امرأة صاحبة مهنة مرموقة وحياة نشطة على ما يفترض. إلا أن الفيلم يبتعد فجأةً عما نسبه إليها في البداية، ويوضح أنه اتخذ وظيفة ألكس ذريعة لالتقائها صدفة مع دان. ولم يسمع المشاهدون، بعد اللقاءين الأولين بين دان وألكس (بالترتيب في حفلة الكتاب ولقاء عمل)، شيئًا آخر عن ألكس كمحررة، ولا يبدو لألكس أي متنفس

عائلي أو اجتماعي آخر. كما تكتب ساندرا يوشيل:[٨] «يصبح استقلالها عزلة: لا ترى أي أصدقاء أو زملاء أو علاقات. يقلب الفيلم منطقه الخاص، وقد رسَّخ صورتها كامرأة بدون رجل، ويصورها من جديد امرأة ترتبط حياتها كلها بشخص، حتى أننا لا نسمع صوتها إلا فيما يتعلق بعلاقتها مع دان» (١٩٩٢م: ٦٠). إن الإيحاء بأن ألكس ليست لديها أية علاقات شخصية أخرى باستثناء هذه العلاقة — بينما توجد بيث، في المقابل، في شرنقة اجتماعية دافئة لا تضم زوجها وابنتها فقط، بل تضم أيضًا أصدقاءها ووالدَيها — مما يعطي الأفضلية بوضوح لحياة المرأة المتزوجة على حياة المرأة العاملة غير المتزوجة. يُقدِّم، أيضًا، مفهومُ أن الروابط الأسرية تضمن حياة مفعمة بالحب والصحبة الإطارَ التفسيري للتصميم الذي تتصرف به في علاقتها مع دان؛ حيث يوحي بأن احتلال دور الزوجة والأم يوفر مدخلا لشبكة اجتماعية أوسع.

وتُبرَّر تصرفات ألكس، في صياغة الفيلم، برغبتها في أن تكون مثل بيث، وأن يكون لها ما لبيث. إن المزيج البشع من العزلة والحسد الذي يميز حياة ألكس يقودها على ما يبدو إلى شكل معين من سرقة الهوية، مع أنه يمكن تفسير الكثير من أكثر تصرفات ألكس اتساما بالذهان بأنها محاولات لتؤمِّن لنفسها مزايا الحياة الأسرية ومتعها. تطبخ ألكس عشاء دان، كما تفعل الزوجة التقليدية، وبعد ذلك، في إعادة صياغة شريرة لهذا الفعل، تطبخ الأرنب؛ ربما تأتي دعوتها لدان ليصحبها إلى عرض أوبرا «مدام بترفلاي» على أمل الاستفادة من «موعد ثابت» مما يتمتع به الأزواج؛ وأخيرًا، تسمح لها بعد الظهيرة التي قضتها مع بيث في شقة العائلة أن تقضي الوقت كما يفترض أن تقضيه بيث، تشرب الشاي وتنتظر وصول دان إلى البيت من العمل. ويمثل خطف ألكس لإلين أوضح محاولات الاغتصاب بالطبع، وهو فعل يقدم لألكس الفرصة لتقلد وضع بيث كأم على الأقل لبعد ظهيرة يوم واحد. يبرز تتابع القَطع دافع الأمومة عند ألكس بأنه يشبه دافع بيث، التي هي في الوقت ذاته منافستها ونموذجها. وتصبح المحاولات المتعددة التي تقوم بها ألكس لتسكن حياة بيث فريدة أيضًا، بمعنى الكلمة، حين تظهر ألكس في حمام أسرة جاليجر في نهاية الفيلم، حين تقول ألكس لبيث إنها «غبية»، وتسأل بيث ماذا تفعل بيث في منزلها، من الواضح تحت تأثير الهذاء[٩] بأنها زوجة دان وبيث هي المقتحمة. وبينما

---

[٨] ساندرا يوشيل Sandra Joshel: أستاذة مساعدة في قسم التاريخ في جامعة واشنطون. (المترجم)

[٩] الهذاء delusion: فكرة خطأ ثابتة ومستقرة في الذهن بصرف النظر عن الأدلة على عدم صحتها، والهذاء من الأعراض الأساسية التي يتسم بها مريض الذهان. وإذا اتفقنا مع وصف ألكس بأنها مصابة

قُصِد هذا التبادل للمواضع، بالطبع، للتأكيد على اكتمال الانهيار النفسي الذي تعاني منه ألكس، فإنه يصور أيضًا المدى الذي يصل به الفيلم إلى معركة الإناث حيث تَستهلِك المرأةَ العاملةَ غير المتزوجة فكرةُ الأسرة التي لا تتوفر لها حتى تبتكر نسخة مختلقة من حياتها حيث تتوفر لها.[١٠]

وطبقًا لمنطق الفيلم، تكون العنوسة مدخلًا للتعاسة والوحدة، وتقابل الصورة القانعة لبيث صورة ألكس كامرأة ترفض مواجهة النتائج العقابية لاختياراتها. ويبدو أن على بيث، على عكس ألكس، أن تتجنب أن تُحاصَر بأسئلة «ماذا لو»؛ تقضي بيث، راضيةً بوضعها، حياتها في سعادة ترعى ابنتها، وتجهز لمهام اجتماعية مع أصدقائها، وتسترخي في الريف مع أبويها، وتدهن منزلها الجديد وتزينه. وتجعل بيث، طبقًا لرأي ليانا بيبنر Liahna Babener، من «تكيف الزوجة علامة مميزة للزواج»، وتلاحظ بيبنر أيضًا أن بيث تقبل أولوية مهنة دان بدون شكوى، تتركه في عطلة نهاية الأسبوع في المدينة بدون اتِّهام، وتوحي حتى بأن في الثلاجة طعامًا له (١٩٩٢م: ٢٧). كنموذج لهذه العناية من قبل الزوجة، تعتني بيث أيضًا بنظرة الرغبة من دان والكاميرا: إنها حسية وتبدو متاحة جنسيًّا، حتى لو كانت متطلبات الحياة العائلية والاجتماعية كثيرًا ما تقف في طريق ألفة الزوجين. ويبرز تمجيد هذه التيمة أن لبيث حياة مريحة وسعيدة، ويصادق على الهويات الأنثوية التي ترتبط بالمعايير التقليدية للنوع. ولا يقدم الفيلم، في الحقيقة، إشارة إلى أن بيث ربة بيت من ربات البيوت المتحررات من الوهم اللائي يستشهد بهن في مسارات أنثوية عديدة، ومن أبرزها «السر الأنثوي The Feminine Mystique» من تأليف بيتي فريدان.[١١] بينما ناحت فريدان على القيود التي تفرضها الأدوار العائلية الخانقة، تظهر

باضطراب الشخصية البينية، وهو في رأينا التشخيص الأقرب إلى الصواب، فمن أعراض هذا الاضطراب في الشخصية الدخول في نوبات ذهانية قصيرة من وقت لآخر، وهو ما يفسر تقلباتها أيضًا. (المترجم)

[١٠] فكرة أن النساء غير المتزوجات يكبحن إحباطًا شخصيًّا بمحاولة سرقة حياة امرأة مرتبطة تردد صداها بصورة مماثلة في «أنثى بيضاء غير متزوجة Single White Female» (١٩٩٢م) وفي «اليد التي تهز المهد The Hand That Rocks the Cradle» (١٩٩٢م). وتبرز هذه المسارات النساء اللائي يستمتعن باستمرار بصحبة الذكور و/أو إنجاب الأطفال كمواضيع للحسد، ويبرهن على صحة فرضية أن عدم وجود مدخل لمثل هذه العلاقات يمكن أن يحول النساء غير المرتبطات إلى مجنونات. (المؤلفة)

[١١] بيتي فريدان Betty Friedan (١٩٢١–٢٠٠٦م): كاتبة أمريكية، من قيادات الموجة الثانية في الحركة الأنثوية في الولايات المتحدة. (المترجم)

حياة بيث، على العكس، كما لو كانت مفعمة بكل الحب والود والإثارة التي يمكن أن تتمناها طوال الحياة.[١٢]



العلاقة المثلثة بين بيث وألكس ودان تحاط هنا بإعاقة المشهد.

بينما تم الحديث كثيرًا عن حقيقة أن وضع ألكس كامرأة غير متزوجة يبرر يأسها، فمن المهم أن نلاحظ أن ألكس أيضًا امرأة عاملة غير متزوجة، ولما كان الوضع بهذا الشكل فمن الواضح أنها لا تلوم إلا نفسها على مصيرها، لأنها انشغلت لسنوات وساعتها البيولوجية تدق. وتتوافق هذه السمة غير المغرية التي تتصف بها ألكس كامرأة عاملة بدل أن تكون نموذجًا لأم، تتوافق بطرق ذات دلالة مع الروح الثقافية في الثمانينيات،

[١٢] في السيناريو الأصلي الذي كتبه جيمس ديردن، كانت بيث مدرسة في إجازة لرعاية ابنتها، وكانت آنذاك تخطط للعودة إلى العمل. يعدل «الجاذبية المميتة» صورتها إلى أم مقيمة في البيت بدون طموحات مهنية واضحة (أو دليل على أنها كان لديها هذه الطموحات في الماضي) مما يعزز إدراك أن الفيلم رسم خطوطًا صارمة ودائمة بين النساء المقيمات في البيوت ومَنْ يعملن خارج البيوت. (المؤلفة)

ويُعرَف عهد ريجان عادةً بأنه عهد حرص على أن يقدم انهيار الأسرة، وبالتالي النساء العاملات، كبش فداء للأمراض الاجتماعية. إن عدم وجود تفسير مقنع للتدهور الرهيب في الأسواق الاقتصادية، وبالتالي في وضع الوظائف وفرصها، جعل ريجان يفسر الركود الاقتصادي في أوائل الثمانينيات، على سبيل المثال، بدخول النساء إلى سوق العمل. في حديث عام ١٩٨٢م لاحظ ريجان أن البطالة ليست نتيجة الانكماش الاقتصادي بقدر ما هي نتيجة «الزيادة الهائلة في أعداد من يدخلون سوق العمل، و — السيدات، أنا لا أتهم أحدًا، لكن ...» (مقتبسة في فالودي، ١٩٩١م: ٦٧).[١٣] نشأ العداء تجاه اندفاع النساء إلى سوق العمل، كما يشير هذا التعليق، من قلق حقيقي بشأن التنافس الثقافي وتدهور الأوضاع المالية — وجاء يوم الاثنين الأسود، الذي كان كارثة اقتصادية (حيث حدثت أعلى نسبة تراجع في البورصة في يوم واحد) في ١٩ أكتوبر ١٩٨٧م، بعد حوالي شهر من بداية عرض «الجاذبية المميتة»، وهكذا تزامن مع ارتفاع شعبيته.

وقع عبء المراقبة الاجتماعية، بطرق لا تُحصَى، على المرأة العاملة في الثمانينيات؛ تُلام، إضافةً إلى تورطها في الانكماش الاقتصادي، على ظهور عدد لا يحصى من الأمراض الاجتماعية، بما فيها تحول معايير الحياة في أمريكا، وانهيار الأسرة، والخيانة الزوجية، والأبوة المقصرة، وارتفاع معدلات الإجهاض، وزيادة حالات الطلاق. يبدو «الجاذبية المميتة»، بقدر ما يصف امرأة عاملة تغري دان بإقامة علاقة غرامية، مستخدمًا الزنا لتعريض الأسرة الصغيرة المحبوبة للانهيار، في صف مَن يعتقدون أن النساء العاملات يهددن الاستقرار العائلي. يبدو، أيضًا، أن ألكس ترغب بنشاط في تدمير أسرة لأهداف أنانية. بتصوير ألكس أنانية ومهووسة، أبرز الفيلم، الاعتداء الذي تقوم به ضد «قيم الأسرة» المعرضة للخطر وقاومه، وأبرز مجموعة الآراء المتبجحة التي تعتبر الخلاص الوحيد للأمة في أزمة. إذا كان تأسيس الأسرة من جديد في وجه القلق الاقتصادي والاجتماعي واحدًا من أهم انشغالات الأمة في الثمانينيات، يبدو الموت الدموي لألكس تحقيقًا قويًّا لرغبة.

بينما كانت اتفاقات المحافظين مع فيلم «الجاذبية المميتة» على أهمية الأسرة تُعتبَر مضادة لقوى الانحلال الاجتماعي التي تشكلها النساء المستقلات من أمثال ألكس، كانت

[١٣] توجد لقطة لريجان وهو يقدم هذا الحديث في عرض تليفزيون AMC، «أفلام هزت العالم»، أثناء مناقشته المناظرات الأنثوية التي أحاطت بفيلم «الجاذبية المميتة». (المؤلفة)

النزعات المناهضة للمرأة تُعزَى أيضًا بشكل مباشر لمخرجه، أدريان لان. كان لان، الذي بدأ مخرج إعلانات تجارية، معروفًا بالفعل في هوليود بأفلام مثل «الرقص الخاطف Flashdance» (١٩٨٣م) وفيلم «تسعة أسابيع ونصف» (١٩٨٦م)، ويضفي كل منهما الجنس بشكل وقح على بطلاته ويجد متعة في مشاهد خضوع الأنثى. ظهرت المشاهد الجنسية البارزة في «الجاذبية المميتة» متوائمة مع أعمال لان، لكن الأكثر أهمية الاعتقاد بأن مَشاهِد لان، مشاهد النساء العاملات، التي تثير السخرية على نطاق واسع، تؤثر على وضع ألكس في الفيلم. دعت فالودي بشكل خاص لان لتبرير عبارات أشارت إلى أنه وجد أن حيوات النساء العاملات تتسم بالوحدة وعدم التحقق، وتقتبس عن لان بإسهاب عبارات عن كراهيته للنساء القويات («إنهن نوع من التعويض المفرط؛ لأنهن لسن رجالًا»)؛ إيمانه بأن النساء اللائي يحققن المساواة سوف يجدنها بلا معنًى («من المؤكد أنك حصلت على مهنتك وحققت النجاح، لكنك لم تتحققي كامرأة»)؛ واشمئزازه من النساء الجنسيات جدًّا («إنه نوع من عدم الجاذبية مهما يكن متحررًا ومنطلقًا»). وتقتبس فالودي عن مايكل دوجلاس أيضًا عبارات عن تعاطفه مع الرجال الذين كانوا أهدافًا غير مستحقة للحركة الأنثوية («يمضي الفتيان إلى أزمة مروعة فورًا بسبب الاحتياجات غير المبررة للنساء») (١٩٩١م: ١٢١). في القراءة الأنثوية التي قامت بها فالودي، يغذي «الجاذبيةَ المميتة» اعتقادُ لان ودوجلاس بأن النساء العاملات يضحين بأنوثتهن، وبالتالي يبرر الفيلم نظرة الذكر الذي ينظر إلى هؤلاء النساء بارتياب وعدوانية. وهذا الاقتباس الأخير، الذي يعترف فيه دوجلاس بتعاطفه مع «الضحايا» الذكور الذين يعانون من سطوة النساء المستبدات، له دلالة خاصة بهذا الشأن؛ لأن «الجاذبية المميتة»، من نواح متعددة وإلى حد بعيد، لا يحكي عن امرأة مهنية قوية بقدر ما يحكي عما تفعله امرأة مهنية قوية برجل.

توحي العدوانية التي يرى بها مخرج الفيلم ونجمه الأول النساء العاملات، وبالتالي النزعة الأنثوية، بأن النساء القويات في الفيلم يعاد عرضهن من خلال عيون الرجال، وهي نظرة تساعد على تفسير تشويه الفيلم للنساء اللائي يُصوَّرن باعتبارهن يحملن وجهات نظر أنثوية. كما تكتب يوشيل Joshel، يشيد الفيلم «نزعة أنثوية» يسلبها السلطة، «بإظهار أنها غطاء لتلاعب النساء بالرجال وعقابهن لهم» (١٩٩٢م: ٦١). وتماشيًا مع روح تناغمت دائمًا مع الطرق التي تهدد بها النزعةُ الأنثويةُ الرجالَ، يبرز الفيلم كل الأشكال المفترضة لتحرر ألكس لا بوصفها حريات بل بوصفها أكاذيب؛ حيث إنها تتظاهر بتلقائية واستقلال لا تشعر بهما حقًّا. وفي الحقيقة، برغم السكوت عن حقيقة أنها «تكره

ذلك» حين يسدد الرجال إليها نظرات غرامية، يقال فيما بعد أن ما تريده حقًّا من دان «الاحترام»، الصحبة هي ما تريده ألكس حقًّا، وتثأر انتقامًا من إنكارها. أيضًا، يلبي حملها غرض لفت انتباه دان بصورة متكررة؛ كما تكتب يوشيل: «يتم توظيف الخطاب «الأنثوي» لكي لا يسمح بإنكار الرجل للعلاقة والسعي لجعله يتحمل مسئوليتها. ويصبح الإلحاح على أن يتحمل دان مسئولياته تجاه طفلها إلحاحًا على أن يبقى في حياتها. وخلال ذلك كله، ترتبط الكلمات الأنثوية بأوهام ألكس بشأن العلاقة» (١٩٩٢م: ٦١). وبينما لا يكون الإصرار على اعتراف دان بمسئولياته منافيًا للعقل تمامًا، إلا أن الفيلم يظهر هذا الإصرار بأنه وضع زائف للتحكم في الرجال، ومن ثم لا يعتبر المثاليات الأنثوية طلبات مبررة من أجل المساواة أو المعاملة العادلة، بل يعتبرها هذيان امرأة بائسة.

وبالرغم أن القانون ينص على أن يعترف دان بمسئوليته الأبوية، إلا أنه حين يأتي هذا التأكيد من ألكس يُختزَل ويُعتبَر مناورة تكتيكية صُمِّمت أساسًا لإثارة الفوضى في حياة دان. وكما تبين في الفصل الأول، تعتبر رغبة ألكس في إتمام الحمل حتى النهاية اعتداءً عليه، بدل أن تُعتبَر حقًّا من حقوقها. يزعم دان أن قرار ألكس بالاحتفاظ بالجنين اختيارها «ولا يخصني في شيء»، وهي عبارة زائفة تمامًا رغم ذلك. إلا أنه بدل أن يعرضها الفيلم بوصفها زائفة، يعتبر ألكس المخطئة؛ حيث تُعتبَر جهودها الشيطانية للفت انتباه دان برهانًا على انفصالها عن الواقع. تكتب بيبنر Babener: «بتأمل الوضع القهري لسلوكها وتطرف هجماتها، تفقد الشكاوى الأنثوية المعتادة مصداقيتها وتعتبر هذيان شخص معتوه، وتبدو الشخصية التي تمثل صوت الأنثوية نموذجًا بغيضًا» (١٩٩٢م: ٣٠). إن التلميح بوضع الطلبات الأنثوية على لسان امرأة يحتقرها الفيلم بجلاء يجعل النزعة الأنثوية وأنظمتها العقائدية تبدو على الفور سخيفة وماكرة ومناوِرة وحقيرة وجشعة وكذابة، وهكذا تعتبر الحركة بدقة، بكلمات المخرج وممثله، اعتداء غير مبرَّرٍ على رجال ليسوا موضع شك.

إن وضع عبارات ألكس مع مبادئ الأنثوية يصورها أنثوية نموذجية، إلا أن كل ما تفعله باسم هذا النموذج لا يبرهن إلا على القابلية للخطأ. وأيضًا لأن هذه الحكاية تركز على ما تفعله النزعة الأنثوية بالرجال، بدل أن تركز، مثلًا، على حقيقة النزعة الأنثوية، فإنها تدافع بقوة عن رجال تافهين مثقلين بالكثير من طلبات الإناث. ويؤيد الفيلم، قَلِقًا بشدة على الرجال الذين يُستهلَكون في حنق أنثوي جارف، الكاريكاتير المألوف عن الأنثوية الغضبَى التي لا مبرر لوجودها إلا الثأر الصاخب بأي ثمن. إن غضبَ ألكس سمتُها الأكثر

ترويعًا؛ لأن دان يواجه امرأة لا حدود لعواطفها على ما يبدو، امرأة تصمم على المضي إلى نهايات غريبة جدًّا لتتأكد من أن الأخطاء التي اقترفت بحقها تَلقَى اهتمامًا علنيًّا. كما تلاحظ إلين ويلز Willis: «تتمثل السخرية الحقيقية في «الجاذبية المميتة» في أنه لم يقدم شيئا يتعلق بالشهوة أو الحب أو الخيانة أكثر من رجل يتوق بشكل رهيب إلى ملجأ من عاصفة الغضب الأنثوي» (١٩٨٧م: ٨٦).[١٤] وبينما يتم الثأر من غضب ألكس بوضوح، لا يتم تقديم أي تبرير له. وكما تلاحظ إلين برلاند ومارلين ويشتر: «لا تقدم قصة الفيلم سببًا مقبولا لسلوكها المتردد بين الإغواء والغضب. ولا تقدم دليلًا يدعم التغيُّر المفاجئ من امرأة بدت في الأصل مهنية كفؤًا وجذابة إلى امرأة ظهرت هوجاء لا تسيطر على نفسها» (١٩٩٢م: ٤١). وبالتالي ينزع الفيلم الشرعية عن هذا التغير المفاجئ برفض تقديم تفسير كاف للتحول الذي يطرأ على ألكس من امرأة ناجحة إلى مجنونة ناقمة.

يستغرق الفيلم، رغم ذلك، وقتًا طويلًا لترسيخ تأثير غضب ألكس على دان. ويفعل ذلك بتأكيد أن غضب ألكس مطاردة ملحة من طرف واحد، وهي ملاحظة تتجلى بأفضل صورة في المشهد الذي تتبعه فيه إلى منزله الريفي؛ حيث تبدو وجودًا صائدًا مغتصبًا. تشاهد ألكس، مرتدية ملابس سوداء، مستترة فوق، ودان يصعد في مصعد مفتوح في الجراج حاملًا الأرنب، ويصل إلى سيارته المنتظرة التي صبت عليها الحمض. وحين يغادر دان الجراج في سيارة مستأجرة، تبدأ ألكس متابعته، وقد بدأ يسمع شريطها الذي وصل إلى مكتبه مبكرًا في ذلك اليوم. ينتقل المشهد في لقطات بين الاثنين وكل منهما يقود سيارته، ويقدم الشريط جسرًا صوتيًّا على ملامح الاثنين، وأسى دان يتفاقم. يبدأ الشريط بإلحاح ألكس على تداخل جسدَيهما، مذكرة دان بصورة موحية بأن «جزءًا منه يكبر داخلها» كما لو كان ذلك لتأكيد وجودها الذي يشبه سكوبس،[١٥] تكرر ألكس: «أشعر بك، أتذوق طعمك، أفكر فيك، ألمسك.» من الواضح أن هذا الديالوج يثير اشمئزاز دان، كما تدل على ذلك ملامحه التي يبدو عليها الإحساس بالعذاب وقلقه وهو يمرر أصابعه في شعره.

---

[١٤] بينما وجدت الكثيرات من الأنثويات الأنثوية الفيلم مزعجًا؛ لأنه يقف بوضوح بجانب رجال يفترض أنهم ضحايا، وقد ثملت أخريات من الصورة القوية لغضب الأنثى. بمقارنة ألكس بالروح الشريرة Lilith في الكتاب المقدس، المرأة التي أطلقت ٥٠٠ عفريت، تؤكد كارن دُرْبين Karen Durbin بمرح أنهما كلتيهما تعترفان «بأن فنتازيا ذكر خائف مذنب لا تستطيع أن تسيطر على امرأة طيبة طوال الوقت ... إذا جسدتا خوف الذكر، فهما تعترفان أيضًا بغضب الأنثى» (١٩٨٧م: ٩٠). (المؤلفة)

[١٥] سكوبس succubus: عفريتة يعتقد أنها تضاجع الرجال أثناء نومهم. (المترجم)

يصور هذا المشهد أيضًا ببراعة مفهوم الاختراق؛ لأن كلمات ألكس تخترق غطاء سيارته الذي يفترض أنه آمن، وتغمر دان. كما تكتب نعومي سيجال: «في هذه الفنتازيا المختَرِقة بصورة تقليدية عن الانفجار الجنسي، موضوع المدخل الاضطراري هو الأنثى والعائلي: إنها تدخل بإصرار أكبر لأنها بالفعل وحدة احتواء، يخترقها الفضاء السيكولوجي للرجل وتخترقه» (١٩٩٧م: ٢٠٤).

وبسرعة يتحول المحتوى الذي سجلته ألكس على الشريط من ديالوج معبأ جنسيًّا إلى تذكير عنيف لدان بمسئولياته؛ تتهمه بأنه لا يفكر إلا في نفسه، وتنتقده؛ لأنه يرى متطلباتها «غير معقولة» إلى حدٍّ بعيد. (وهي هنا تردد كلامه السابق، حين طلب منها أن تعقل؛ لأنها «تعرف القواعد».) يستمر التعنيف اللفظي على لسان ألكس مع قولها لدان إنه: «مغرور ابن عاهرة.» وتعرض بعد ذلك اتهامًا قُصِد منه بوضوح النيل من ذكورته: «أراهن أنك حتى لا تحب الفتيات، أليس كذلك؟» يتحول مزاج ألكس من إخلاص متفانٍ إلى اتهام مبدئي إلى إساءة لفظية تبلغ ذروتها في استنتاجها الأخير (الذي يسمعه دان فيما بعد في تلك الليلة) بأن دان يخشاها. تقول: «تخشاني، أليس كذلك، ألست ابن عاهرة جبان، بلا قلب، ضعيف الشخصية؟» وبينما قد لا تكون ألكس مخطئة — دان يخشاها — إلا أن الاتهام يخصي دان؛ لأنه يشير إلى فشله المتكرر، وليس أقل فشل هو فشله في احتوائها بنجاح. يُظهِر المشهد التالي دان، كما لو أنه يؤكد عجزه عن التغلب على تهديد ألكس، يزور قسم بوليس باسم «صديق» تروعه امرأة تفتقر للعقل. يسخر ضابط البوليس ويقول له إنه ليس هناك ما يمكن أن يقوموا به حتى يمسك دان بها وهي تفعل شيئًا واضحًا، ويضيف: «إنه سريره، وعليه أن يذهب لينام فيه.»

ينبع المنطق الذي يدعم تتابع لقطات القيادة، وفي الحقيقة المنطق الذي لم ترضَ عنه الأنثويات في الفيلم ككل، من تكريسه لانحراف امرأة شهوانية، وإحساسه بأنه حين تريد النساء شيئًا تخرج تلك الرغبة حتما عن السيطرة. كما لاحظت الناقدة السينمائية بولين كيل بحدة: «يلمس هذا الفيلم العنيف أيضًا شيئًا أعمق من خوف الرجال من النزعة الأنثوية: خوفهم من النساء، خوفهم من مشاعر النساء، من تعلق النساء بهم» (١٩٨٧م: ١٠٦). ويوجه هذا المنظورُ الذكري الاتهامَ للعقيدة الجوهرية للنزعة الأنثوية باستحقاق النساء والرجال لفرص متساوية؛ تعاد صياغة هذه العقيدة في «الجاذبية المميتة»؛ لتبين أن النساء، إذا منحن الفرص نفسها، فسوف يتصرفن بعنف مُخزٍ لأنهن أقل استعدادًا من الرجال لممارسة اختياراتهن أو حرياتهن. وقد أصيبت ألكس بالجنون، على ما يبدو،

لأنها قامت باختيارات تؤدي بدورها إلى خيبة الأمل، ويذكرنا وجودها الطاغي بأن رغبات الأنثى يمكن أن تتحول إلى هيمنة تامة، تطفح فوق القمة.

يكشف النقد الأنثوي بدوره المعيار المزدوج المستخدم في هذه الصيغة، فمن المؤكد أن الرجال في «الجاذبية المميتة» تقدم لهم حيوات جنسية ومهنية، ولا يطلب منهم، كما يطلب من النساء في هذا الفيلم، الاختيار بين حيواتهم الشخصية ووظائفهم. ويبدو أن المحور الذي ترتكز عليه حيوات النساء يُعتَبَر أمرًا مسلَّمًا به بالنسبة الرجال. ويُفترَض أن افتقار ألكس إلى الارتباط بالنظام الاجتماعي يرجع إلى عملها، بينما ارتباطات بيث مضمونة؛ لأنها لا تعمل. من الواضح أن شخصيات الإناث تتحمل وطأة هذا النظام الذي لا يعرف المساواة: حتى إذا بدا أن الفيلم ينتهز كل فرصة لتأكيد عنة دان، إلا أن دان يبقى رجلًا له مزايا ومداخل لا تُحصى، مزايا تُنكَر على النساء في الفيلم. يتطلب المنطق الأنثوي إذن أن يُنَصَّ على ما هو واضح: برغم كل ما «يعاني» منه دان، لا تزال البطريركية المؤسسية تدعم وضعه في النظام الاجتماعي وتؤكد على إعادة أسرته إليه.

يقدم تطبيع هذا المعيار المزدوج إطارًا نموذجيًّا أيضًا لأسباب رغبة المشاهدين في العفو عن دان، وطلب الانتقام من ألكس. بسبب علاقة غرامية، يلوم الفيلم امرأة غير متزوجة يُفترَض أنها لا تخدع أحدًا حين تشرع في هذه العلاقة القصيرة، على النقيض من دان الذي يخدع الجميع، إلا أن الفيلم يوحي بأن ألكس؛ حيث إنها لا تملك خصائص تعويضية، تستحق أن تعاني وأن تموت. تنبع المتعة، جزئيًّا، في مشاهدة ألكس وهي تنال القصاص من حقيقة أن الفيلم لا يقدم للمشاهدين سببًا يجعلهم يرغبون في تبرئتها، بينما يقدم الكثير من المبررات لتبرئة دان. وكما نناقش في القسم التالي، يتناغم وضع دان بوصفه «رجل عادي» مع هذه الآلية حيث يجلب له التعاطف ويتحاور داخل النص مع صورة النجم مايكل دوجلاس كرجل كثيرًا ما كان ضحية، وبصورة جائرة، لنساء قويات.

الرجل العادي والمرأة العاملة

يوضح مايكل دوجلاس، في اللقطة الدعائية الوثائقية للاحتفال بمرور ١٥ سنة على عرض «الجاذبية المميتة»، أنه كان أقدر على الاندماج في الشخصية بعد أن لاحظ أن هناك «خاصية من طراز بدائي» في دان جاليجر. يصف دوجلاس تفكيره حين يدرك «كان يمكنني أن أكون محاميًا في مدينة نيويورك، ربما كان يمكن أيضًا أن أقيم علاقة غرامية، وربما حدث لي ذلك الكابوس.» كان وصف دان بأنه «رجل عادي» ارتكب خطأً مميتًا

مفتاحًا لفتنته؛ لأنه، كما اعترف منتجَا «الجاذبية المميتة»، كان من أصعب التحديات التي واجهاها أن يجعلا دان عاطفيًّا، حتى لو كان الفيلم عن رجل متزوج يخدع زوجته في أول خمس عشرة دقيقة من التمثيل.[١٦] إن مسألة أن يكون دان شخصًا عاديًّا ومن ثَم نجاح الفيلم معلق على قدرته على تصوير دان بشكل يمكن تصديقه كشخص عادي يندفع فجأة في ظروف استثنائية بصورة درامية. وكما يوضح لان: «أنت واحد منهم. أنت جلن أو مايكل. أنت عادي، لكن إذا دُفِعتَ ... من يعرف؟ الموقف في هذا الفيلم روتيني تمامًا. يقيم رجل علاقة غرامية قصيرة، وتصبح المرأة حيوانًا مجنونًا. يمكن أن يحدث ذلك لأي شخص» (هيرشبرج Hirschberg، ١٩٨٧م: ١٤).[١٧] ما قد يكون استثنائيًّا في «الجاذبية المميتة» هو كيفية ترجمة تلك الرسالة عن «الاعتيادي» على الشاشة بصورة جيدة؛ حيث رفض المشاهدون توبيخ دان باعتباره وغدًا غشاشًا، وبدلًا من ذلك يعتبرونه رجلًا لا يستحق البؤس الذي يلحق به. تشهد مراجعة في «ناشونال ريفيو»[١٨] لجون سيمون John Simon على استجواب الفيلم بنجاح لمشاهدين على هذا المستوى، ويكتب في إحدى المراجعات: «يمكن أن يحدث هذا لأي رجل متزوج، كما بدا أن آهات الذكور المتعاطفين بشدة تشهد على ذلك» (١٩٨٧م: ٥٧).

هكذا تحدد الحكاية بإفراط، وبصور متعددة، الرسالة بأنه ينبغي على المشاهدين ألا يعتبروا دان زير نساء غير متبلد بل أن يعتبروه زوجًا ودودًا تعذبه غلطة واحدة، وهي سمة تعتمد على حقيقة أن دان لا يسعى للعلاقة الغرامية. إنه، بالأحرى، يقع فيها عبر سلسلة من الصدف المتزامنة: وجود ألكس في اجتماع العمل الذي يحضره صباح السبت،

[١٦] كانت مشكلة أن يكون دان عاديًّا في الحقيقة العقبة الرئيسية في الفيلم؛ حيث إن جاي Guy بطل ديردن في «الانحراف Diversion»، الذي تعتمد عليه شخصية دان، كان زير نساء لا يحظى باحترام النساء، كما توضح جويس ثومبثون Thompson، رفض مدراء الإنتاج الفيلم على هذا الأساس، وقد مرر المدير التنفيذي الرئيسي مايكل إيسنر Eisner «الجاذبية المميتة» في البداية لأنه اعتقد أن دان لا يثير التعاطف بشكل كافٍ. (المؤلفة)

[١٧] حدد لان أيضًا بشغف الأماكن في الفيلم حيث صاغ تصرفات أسرة جاليجر وما يحيط بها على آليات عائلته الخاصة، ومن ثَم تشهد على رغبته في جعل هذه الوحدة العائلية تبدو «عامة» أو «عادية» قدر المستطاع. (المؤلفة)

[١٨] ناشونال ريفيو National Review: مجلة أمريكية تصدر كل أسبوعين، أسسها وليم باكلي Buckley سنة ١٩٥٥م. (المترجم)

والعاصفة الممطرة بعد ذلك، ومظلته التالفة، والقرار الذي اتخذه هو وألكس بالانتظار بعيدًا عن العاصفة في مطعم قريب. ويبدو، أيضًا، أن علاقتهما أول غلطة لدان خارج العلاقة الزوجية، وألكس عمومًا هي التي تلاحقه جنسيًّا؛ تدفعه جسديًّا إلى البناية التي تسكنها، ومما يدل على توتر دان جنسيًّا بوضوح أنه يقول «أحمدك يا رب» بعد أول إطراء من ألكس لبراعته الفائقة. تصر ألكس، أيضًا، على أن يقضيا يومًا آخر وليلة معًا بعد غزوتهما الأولى ليلة السبت، وتلجأ لمحاولة انتحار في مناورة لتجبره على البقاء معها. يرسِّخ أيضًا اهتمامُ دان بأسرته في أعقاب العلاقة الغرامية (إن لم يكن أثناءها) مسألةَ أن دان شخص عادي، يشعر بندم واضح حين يدرك أنه عرَّض زوجته وطفلته للخطر، خاصة حين يزور بيث في غرفتها بالمستشفى بعد حادث السيارة، ويجلس بجوار سريرها والدموع في عينيه. كما يبوح لصديقه وهو يعترف بعلاقته الغرامية: «لا أريد أن أفقد أسرتي.» بينما يقدم الفيلم أحيانًا صورة متعارضة للقيود التي ترفضها الحياة العائلية؛ فهو في هذه النقطة جَلِي: بعد إدراك أن ألكس تنوي إفساد حياة دان بكل الطرق الممكنة، لا يريد شيئًا أكثر من أن ينسى أنه ارتكب هذه الحماقة.

تتحقق قيمة دان على حساب ألكس؛ لأنه كلما كانت إصابتها بالذهان أقوى، كان أكثر إنسانية. في هذا يبدو أن العلاقة بين الشخصيتَين عكسية: كلما زاد غضب ألكس بهتت صورتها كضحية، وبدوره يبدو دان أكثر إنسانية. وكما تبرهن جويس ثمبسون: «لا يكفي أن يكون البطل عاديًّا، يجب أن تستحق التوبيخ من تقوم بإغوائه. كلما كانت الأسرة التي تفسدها ألكس أكثر مثالية، كلما كانت كريهة أكثر» (١٩٩٢م: ٨). يشجع الفيلم، باستدرار العطف من حقيقة أن غضب ألكس ومكرها يتغلبان على دان، وتقدير أن دان لا يتحمل مسئولية المصائب التي تلحق به. وطبقًا لهذا المنطق، يحدث سقوط دان على يدي امرأة قوية حانقة تلحق به الأذى في كل منعطف.

يتوافق وضع دان أيضًا، كمخطط أيديولوجي، باعتباره ضحية لحنق أنثى، بدل أن يعتبر ضحية لمصيره، مع لحظة ثقافية ركزت على التساؤل عما يعنيه للرجال تزايدُ الاستقلالِ الثقافي والاقتصادي للنساء، وقد أصبح مايكل دوجلاس، ويعود الفضل في ذلك أساسًا إلى دوره في «الجاذبية المميتة»، الشخصية النموذجية الأصلية «للذكر المغلوب على أمره». ويمثل هذا النموذج الأصلي شيئًا من تضخيم خصائص صورة دوجلاس كنجم في أوائل ثمانينيات القرن العشرين وإعادة صياغة هذه الخصائص، الخصائص الأكثر بعثًا على اليأس أو الخصائص البارزة؛ لأن دوجلاس قام، قبل تقديم شخصية دان، بأدوار أُعِدَّت فيها الذكور لخوض المعارك، وينتصرون في النهاية، ومن أمثلة ذلك وضعه في

دور البطل المغامر المثير جاك كُلْتون في «مغازلة الحجر» (١٩٨٤م) وفي «جوهرة النيل» (١٩٨٥م).[١٩] وبصورة مماثلة، أصبح دور دوجلاس في شخصية جودون جيكو المهووس في «وول ستريت» (١٩٨٧م)[٢٠] صورة كنائية لسلب الشريك («الجشع رائع»)، ويعود الفضل في ذلك إلى عدم خضوعه لتقلبات المناورة الاقتصادية. إلا أنه يمكننا أن نبرهن على أن الخاصية البارزة لتقلبات دوجلاس كبطل مثير وكمغولي شريك تكشف بشكل غير متعمد الارتفاع الذي يجب أن تصل إليه الذكورة لتحتفظ بقدرتها الكلية المتبجحة.

ربما يمكن رؤية النقطة المهمة في تحول دوجلاس من القوة إلى القوة المفرطة في أفضل أشكالها في دور أوليفر روز، الزوج التعيس الناجح ماديا في «حرب الورود» (١٩٨٩م)؛ حيث ينهمك في مناورة مدمرة وفي معارك عنيفة، وصعبة مع من ستصبح بعد وقت قصير الزوجة السابقة بربارا (كاثلين تُرْنر).[٢١] ولأن تُرْنر كانت أيضًا حبيبته في فيلم «مغازلة الحجر»، يقدم «حرب الورود» نصًّا متداخلًا مع تلك العلاقة وملحقًا ساخرًا لها. يلعب الاثنان، في هذه الكوميديا السوداء بعد الرومانسية، دور رفيقَين متشاحنَين يقود طلاقهما كلا منهما إلى أفعال عدوانية فظيعة ضد الآخر، وإلى إلغاء مقرهما المشترك نهائيًّا. وقد ترك وصف دوجلاس بأنه هُزِم إلى حد ما على يدي زوجته الحقودة في وضع ملائم لأوصاف الضحية الذي يغلب على مسيرته المهنية بعد ذلك.

كشف «حرب الورود» ببصيرةٍ عن دوجلاس كشخص يمكن أن يمثل المعركة بين الجنسين أمام جماهير عريضة. وكانت هذه القدرة على ترجمة حروب النوع، وخاصة على استدرار التعاطف مع الذكور المهزومين، مهمةً بشكل خاص في عالم يفقد باستمرار روابط المساواة لرسم هويات النوع بصياغة جديدة. وإذا كانت النجاحات التي حققتها

[١٩] مغازلة الحجر Romancing the Stone: فيلم من إخراج روبرت زيمكيس Robert Zemeckis. جوهرة النيل Jewel of the Nile: فيلم من إخراج لويس تيج Lewis Teague، ويبدأ من حيث انتهى «مغازلة الحجر»، ويقوم مايكل دوجلاس في الفيلمين بدور جاك كُلْتون Jack Colton. (المترجم)

[٢٠] وول ستريت Wall Street: فيلم من إخراج أوليفر ستون، ويقوم مايكل دوجلاس فيه بدور جودون جيكو Gordon Gekko. (المترجم)

[٢١] حرب الورود War of the Roses: فيلم أمريكي من الكوميديا السوداء، من إخراج داني ديفيتو Danny DeVito وقد قام أيضًا بتمثيل دور جافين دي أماتو Gavin D'Amato. والفيلم من بطولة مايكل دوجلاس في دور أولفر روز Oliver Rose كاثلين تُرْنر Kathleen Turner في دور بربارا Barbara. (المترجم)

الأنثى، النجاحات التي عرضناها في هذا الفصل، تركت الثقافة الأمريكية في حالة خوف من ألا تبقى احتياجات الرجال ورغباتهم واضحة في عالم «يحكمه» طموح الأنثى، فقد جاء نمط شخصية دوجلاس ليمثل الطرق المتعددة لإدراك حرمان الرجال حديثًا من حقوقهم في ظل هذا النظام الجديد للنوع. ويحيط هذا الافتقار إلى المزايا بمايكل دوجلاس في دور دان جاليجر، مما جعله يتجاوز عددًا من أدوات النجم دوجلاس، بما في ذلك أدواره التالية في فيلم «الغريزة الأساسية» (١٩٩٢م)، وفيلم «السقوط» (١٩٩٣م)، وفيلم «الإفشاء» (١٩٩٤م)،[٢٢] ويصور كل منها دوجلاس ضحيةَ نُظُم لم تَعُد تتعاطف مع حقوق الرجل الأبيض. وكما تكتب ليندا روث وليمز: «يصوَّر غالبًا ممثِّلًا للذكورة المتصدعة المأزومة والتدهور الملازم في السلطة الثقافية والاجتماعية للذكر» (٢٠٠٥م: ١٧٧).

يقوم دوجلاس في «الغريزة الأساسية»، على سبيل المثال، بدور شرطي لحق به العار، ويروعه انجذابه للمؤلفة كاترين ترميل (شارون ستون)، وهي امرأة مميتة يشتبه أنها قتلت رجالًا بدون ندم. يوضع مرة أخرى بين الفتاة الطيبة والفتاة الشريرة، ويجد الرجل سيئ الحظ في هذه الصورة أنه لا يستطيع مقاومة الانحراف متعدد الأشكال للمرأة المميتة أو ميولها الجنسية الغريبة. إلا أن الفيلم يذكِّر المشاهدين في الوقت ذاته، خاصة في اللقطة الأخيرة الشهيرة التي تصور معول جليد تحت السرير، بالرجال المتدافعين الذين يدفعون لمداعبة هؤلاء النساء. وتعزز أيديولوجيًّا مماثلة فيلم «الإفشاء»؛ حيث يجد دوجلاس نفسَه ضحية ميرديث (ديمي مور)، وهي زميلة في العمل طموحة قاسية، نشأت بينه وبينها علاقةٌ من قبل. تحاول إغواءه مرة أخرى، ومع أنه يرفض عروضها بنجاح، إلا أنها تغضب من رفضه وتسعى للانتقام، وتجبره على رفع دعاوى تحرش جنسي ضدها. وهكذا يؤكد الفيلم الاقتصاديات القلقة التي تبدو مقدَّرة لحرمان الرجال من حقوقهم، راصدًا طوال الوقت كيف تشغل النساء الخاصيات مواقع الهيمنة. يُظهِر فيلم «الإفشاء» الرجال، ساخرًا من حقيقة أن الرجال العاديين لا يستمتعون بأي من المزايا البطريركية المفترضة، ضحايا أساسيين في المجتمع، وهي ملاحظها تؤكدها حبكة ثانوية عن تهديد

[٢٢] الغريزة الأساسية Basic Instinct: انظر هوامش الفصل الثاني. السقوط Falling Down: من إخراج جوي شوماخر Joe Schumacher، بطولة مايكل دوجلاس وروبرت دوفال Duvall. الإفشاء Disclosure: من إخراج باري ليفنسون Barry Levinson، بطولة مايكل دوجلاس في دور توم ساندرز Tom Sanders وديمي مور Demi Moore في دور ميرديث جونسون. (المترجم)

البطالة والفصل. مرة أخرى، يفهم «الإفشاء» مكاسب الأنثوية من خلال قصة معادية تؤمن بأن النساء اغتَصبن — بدون وجه حق — وظائف الذكور وقدرتهم.

يربط الفشل المتكرر الذي تواجه شخصية دوجلاس أدواره السينمائية معًا؛ سواء كان أعزب مدمَّرًا كما في «الغريزة الأساسية»، أو رب أسرة فاشلًا في «حرب الورود» و«الجاذبية المميتة» و«السقوط» و«الإفشاء» و«المقايضة»[٢٣] (٢٠٠٠م)، تصوره أدواره عمومًا ونساء بلا ضمير يسلبنه مزاياه أو يطاردنه أو يهزمنه بالمناورات في كثير من الأحيان، إضافةً إلى أنه حيث إن النساء مريضات وكثيرًا ما يكنَّ مخبولات، ليس من قبيل الإسهاب أن نقول إنهن يثرن استجابات مرعبة بصورة مبررة، يفتقر عالم تحت رحمة النساء القويات، طبقًا لهذا النموذج، إلى الاستقرار الخلقي. وتتناغم هذه الصور، عمومًا، مع معاداة الأنثوية؛ لأنها تصور المكاسب الأنثوية بأنها تُجرِّد النساء، لا محالة، من الأنوثة وتقود تعاطف الجمهور لصالح الضحايا الذكور الذين تسلب حقوقهم بشكل منظم وحتمي.

وهكذا يمكن لنا تشبيه ألكس فورست بالنساء العاملات الأخريات الهاذيات، أو بطريقة أخرى بالمضللات اللائي تواجهن شخصية دوجلاس، نساء تعرضن للاستياء من ثقافة ليست سعيدة بوضعهن الجديد أو أدوارهن.[٢٤] بدأت هؤلاء النساء يحتللن، أيضًا،

---

[٢٣] المقايضة Traffic: فيلم من إخراج ستيفن سودربرج Soderbergh، وبطولة مايكل دوجلاس في دور روبرت ويكفيلد Wakefield، ودون شيدل Don Cheadle في دور مونتل جوردُن Montel Gordon. (المترجم)

[٢٤] إن تصوير كلوز لامرأة من هذا النوع ليس حتميًّا كما قد يبدو اليوم. في أفلام مثل «العالم في رأي جارب The World According to Garp» (١٩٨٢م)، و«الرجفة الكبيرة The Big Chill» (١٩٨٣م)، و«الطبيعة The Natural» (١٩٨٥م)، لعبت كلوز شخصيات ملائكية وأمومية ومبدئية، وكانت عمومًا مناسبة لدور امرأة ملهمة للرجال وليست مرعبة لهم. إلا أن دورها كمحامية دفاع في «الحافة المتعرجة Jagged Edge» (١٩٨٥م) يأتي أقرب إلى صورة ألكس؛ حيث تظهر امرأةً وحيدةً مطلقةً وتشعر بيأس شديد من صحبة الذكور فتنام بشكل متكرر مع موكلها، وهو رجل متهم بقتل زوجته بوحشية. تظهر كلوز، في هذا الدور، معوَّقة جدًّا نتيجة احتياجاتها الجنسية والعاطفية حتى أنها لا تلاحظ أن حبيبها قاتل. إلا أن منتجي «الجاذبية المميتة» لا يزالون متشككين بشأن أن تكون كلوز قاسية أو شريرة بما يكفي لأن تلعب دور ألكس، وكان على كلوز أن تناضل بحماس من أجل الدور. ومن اللافت أن أحاديث النجوم تروي تجربة الأداء التي تُشبِع كلوز بحس العناد الجدير بألكس؛ حيث ذكرت الصحافة أنها ضمنت الدور بطموحها وتصميمها. (المؤلفة)

تشكيلة متنوعة من الأشكال الثقافية الجماعية، وتحاورت صورة كلوز في «الجاذبية المميتة» مع أفلام أخرى عن المرأة العاملة (أو أفلام «المرأة الجديدة») التي ظهرت في اللحظة الثقافية نفسها تقريبًا. صورت أفلام مثل «طنين الطفل» (١٩٨٧م)، و«أخبار مذاعة» (١٩٨٧م)، و«الفتاة العاملة» (١٩٨٨م)، و«الأم الطيبة» (١٩٨٨م)، و«البريئة المفترضة» (١٩٩٠م)،[٢٥] صورت المهنيات اللائي يراجعن تطلعاتهن المهنية، في معظم الأحيان؛ لأنهن يقابلن رجلًا يعلمونهن أن يقللن أعمالهن، أو لأنهن يعاقبن على طموحات جنسية أو مهنية يعتقد أنها لا تناسب المرأة. كما تبرهن أمليا جونز Amelia Jones، تبدي أفلام المرأة الجديدة تصميمًا عميقًا على القضاء على الاستقلال المهني والجنسي للمرأة المستقلة، وتحفزها أوهام الذكور بشأن انهيار القواعد التقليدية التي تحكم البنى الجنسية. وهكذا تؤمن بأن هذه الأفلام «تعمل على عقاب هؤلاء النساء المنحرفات أو إعادة تشكيلهن في إطار البنى العائلية التقليدية» (١٩٩١م: ٢٩٧). وبينما يوضح المصير الدموي الذي تلاقيه ألكس أنها تُعاقَب بدل أن يتم إصلاحها، يقف «الجاذبية المميتة» نموذجًا أصليًّا لحكاية تطلعات الأنثى التي ذهبت بعيدًا وكانت (برغم إعلان المنتجين العكس) بصعوبة قصة فردية شاذة عن امرأة عاملة واحدة أصيبت بالجنون.

بدلًا من ذلك، تكمل ألكس عرض النساء السينمائيات نجمات الأفلام التي تتمحور حول مسألة كيفية حل المشكلة الفريدة للنساء العاملات، عرض الإناث اللائي احتجن إعادة تأهيل سينمائية لتخليصهن من ادعاءات مكسب اقتصادي أو ثقافي. تُقدِّم قوة دين كيتون الجائعة لجي سي ويت J. C. Wiatt في «طنين الطفل»، على سبيل المثال، درسًا

[٢٥] طنين الطفل Baby Boom: فيلم كوميدي، من إخراج تشارلز شاير Shyer، وبطولة دين كيتون Diane Keaton وهارولد رميس Ramis. أخبار مذاعة Broadcast News: فيلم رومانسي كوميدي، من إخراج جيمس بروكس Brooks، بطولة هولي هنتر Holly Hunter وألبرت بروكس. الفتاة العاملة Working Girl: فيلم رومانسي كوميدي، من إخراج مايك نيكول Mike Nichols، بطولة ميلاني جريفيث Melanie Griffith وتقوم بدور تيس مكجيل Tess McGill وهاريسون فورد Harrison Ford في دور جاك ترينر Trainer وسيجورني ويفر Sigourney Weaver في دور كاترين باركر Parker. الأم الطيبة The Good Mother: من إخراج ليونارد نيموي Nimoy، بطولة دين كيتون وليام نيسون Neeson. البريئة المفترضة Presumed Innocent: من إخراج ألن باكولا Alan Pakula، بطولة هاريسون فورد في دور Rozat Sabich وبرين دينهي Brian Dennehy في دور ريموند هورجان Horgan وجريتا سكاتشي Greta Scacchi في دور كارولين بوليموس. (المترجم)

عن فضيلة كرم الأم، درسًا يقدم عبر وراثة طفل غير متوقع. يظهر هذا الجيشان في الانتقال إلى فيرمونت،[٢٦] وهجر مهنة مجزية، وصديق فظ يعمل بديلًا ليوبيين[٢٧] هزليين يشغلون وجودها كواحدة من سكان منهاتن. بينما يدفع «طنين الطفل» أنثاه الطَّموح بودٍّ إلى التوسل من خلال سلسلة من المكافآت العاطفية، إلا أن المصائر ليست وردية تمامًا بالنسبة لنساء يوصفن بأنهن طموحات جنسيًّا واقتصاديًّا. تأخذ سيجورني ويفر، التي تلعب دور الريسة القاسية الغدارة، كاترين باركر، في «الفتاة العاملة»، تأخذ «حمارها النحيل» الذي قدم لها حين تفقد وظيفتها وصديقها إلى تيس مكجيل (ميلاني جريفيث)، ويكافئ الفيلم الشخصية المثابرة غير المهدِّدة التي تتمتع بها تيس بتسلق سلم الترقية. ويؤسس «البريئة المفترضة»، أيضًا، قصته حول التحقيق في مقتل كارولين بوليموس (جريتا سكاتشي)، مدعية حذرة وعدوانية جنسيًّا تقتلها، كما نعرف في النهاية، زوجةُ الرجل الذي كانت تقيم علاقة غرامية معه. يتصادم مصير كارولين بوضوح مع مصير ألكس، وكما تلاحظ أمليا جونز، يبتكر «الفيلمان» المرأة الجديدة باعتبارها صورة هزلية لأنوثة مذكَّرة حتى يمحقاها، كما لو كانا يبرهنان على أن قدرة المرأة على أن تكون معززة مهنيًّا وجنسيًّا لا تُحتمَل (١٩٩١م: ٣٠٧). أيضًا، تُقتَل كلٌّ من كارولين وألكس بيد زوجة حبيبها؛ حيث لا تستطيع النساء اللائي يتمتعن بأنوثة تقليدية تحمل الانتهاكات العائلية التي اقترفتها المرأة العدوانية. وتوحي، عمومًا، هذه الحكايات المعادية بأنه يمكن حل لغز طموح الأنثى ونجاحها بصورة مُثْلَى بإنكار السماح للمرأة الطموحة بالاستمرار كما هي، سواء بإعادتها بالإكراه إلى البنى البطريركية التقليدية من خلال العار أو الإعاقة أو، بالعكس، بقتلها.

وبرغم أن «الجاذبية المميتة» لم يهتم بحل «إعادة التأهيل أو الإبعاد» كحل لمشكلة المرأة العاملة صعبة المراس، إلا أنه كان أكثر فيلم جماهيري يتشكك بوضوح في مثل هؤلاء النساء، وقد ثبت أن محاولته فرض الرقابة على ألكس وتقريعها ناجحة بوحشية. تجنب الفيلم، بتقديم ألكس بصورة هزلية دعت المشاهدين إلى كراهيتها، التعقيدات المتراكمة للقضايا الحقيقية التي تواجه النساء العاملات، طوال الوقت يستفيد من حقبة ثقافية لم يكن المشاهدون يقتنعون خلالها كثيرًا بالنظر بازدراء للمرأة العاملة. تقدم خمسة

[٢٦] فيرمونت Vermont: ولاية تقع في شمال شرق الولايات المتحدة على حدود كندا. (المترجم)
[٢٧] يوبي Yuppie: راجع هامشًا سابقًا. (المترجم)

ألكس الصريحة، وتصميمها على محق منافسيها الرومانسيين، تقدم بسهولة للمشاهدين تبريرًا كافيًا لسوء نيتهم ضدها، ولمن يحولون بكفاءة المخاوف الثقافية المحيطة بالنساء العاملات إلى لهو خال من الشعور بالذنب، لهو الغضب العقابي. وهكذا يحقق المشاهدون ذلك بالطريقتين: من الممتع أن يكرهوا ألكس، المرأة العاملة الصعبة التافهة، ومن الممتع بشكل خاص ألا يشعروا بالذنب وهم يفعلون ذلك.[٢٨]

نهاية ... عودة

ربما يوجد أفضل مثال لمحاولات الفيلم عقاب المرأة العاملة في التنقيح المتعدد لنهاياته المتعددة؛ حيث يقلل تجسيد بعد تجسيد خطورة مصير دان ويرفع، بالتالي، حدة مصير ألكس. كانت النهاية المُرضِية الصارخة لفيلم «الجاذبية المميتة»؛ حيث تموت ألكس بوحشية في النهاية بطلقة أطلقتها بيث من مسدس، النهاية الرابعة التي تكتب للفيلم، وتمثِّل أمرًا مسلَّمًا به لاختبار المشاهدين، وكانوا قساة في مطالبتهم بأن تلقى ألكس مصيرًا شنيعًا يناسب جريمتها. تشير عملية المحاولة والخطأ في «الجاذبية المميتة» إلى حكاية خلقية حيث جاءت النقطة النهائية في الفيلم ليبعث الحفاظ على القوة البطريركية إحساسًا بأن النهايات الأولى التي كتبت للفيلم لم تحظَ بالقبول.

كانت النسخة الأصلية التي كتبها جيمس ديردن لفيلم «الجاذبية المميتة» تسمى «غراميات القلب Affairs of the Heart»، وكانت ألكس فورست تُسمَّى إيف روبين Eve Rubin، وهي تسمية استدعت إغواء حواء الكتاب المقدس والتراث اليهودي،[٢٩] وقد تعرض

[٢٨] مثل صورة دوجلاس باعتباره «كل رجل»، صورة كلوز كامرأة عاملة منتقمة تصادف أن كانت بطرق كثيرة لحظة حاسمة في مهنتها. بعد هذا الدور، ظهرت كلوز في شخصية الماركيزة دي مرتوي Marquise de Merteuil الغادرة في «ارتباطات خطيرة Dangerous Liaisons» (١٩٨٨م)، وشخصية كريلا دي في Cruella de Vil قاتلة الجراء puppy-killing في «١٠١ من يوغسلافيا ١٠١ Dalmatians» (١٩٩٦م) و«١٠٢ من يوغسلافيا ١٠٢ Dalmatians» (٢٠٠٠م). وقد تأسس بداية عمل ألكس في التلفزيون على صورتها كامرأة تعبث flirts بالقانون، في ظهورها ضيفة لموسم في دور ضابطة الشرطة مونيكا رولنج Monica Rawling في «الحجاب The Shield» (٢٠٠٤–٢٠٠٥م) وفي دور المحامية عديمة الضمير باتي هيويز Patty Hewes في «الأضرار Damages» (٢٠٠٧م–...). (المؤلفة)

[٢٩] اسم إيف Eve يعني حواء، ومن هنا جاء الكلام عن استدعاء حواء الكتاب المقدس. (المترجم)

كل منهما لتغيير جذريٍّ في عملية التنقيح. وفي هذه النهاية، التي لم تصور أبدًا، تنتحر ألكس بغرس سكين طولها تسع بوصات في بطنها، وتنجح في إظهار أن دان هو الذي قتلها؛ لأن بصماته لا تزال على السكين. لا يظهر أي دليل لتبرئته وتنتهي هذه النسخة بعدمية خالصة؛ حيث إنه برغم اعتراض دان بأنه لم يقترف عملية القتل، إلا أن يد العدالة تنزل عليه بسرعة وبقسوة. ويأتي المشهد في النسخة الأصلية من السيناريو على النحو التالي:

دان: أنا بريء. أقسم بالرب، أنا بريء!

(في زنزانة السجن في الليل.)

(يقف دان في مدخل زنزانة صغيرة. يستدير ليواجه الكاميرا.)

دان: أنا بريء!

(يُغلَق باب الزنزانة في وجهه.)

(قطع إلى السواد.)

(مقتبسة في وليمز، ٢٠٠٥م: ١٨٥)[٣٠]

ولأن هذه النهاية تجعل دان «يدفع» ثمن جرائمه، فهي تتحدى السلطة البطريركية بطرق غير مسبوقة. ترفض أن تترك دان يفلت بدون عقاب على إساءته لألكس، وبدلًا من ذلك يقدم رؤية لعالم يعاقب الأخطاء العشوائية بانتقام قاسٍ. ربما نبرهن، بالطبع، على أن نهاية من هذا النوع توحي بأن أوهام الذكر مبررة؛ لأن ألكس حتى في قبرها تسبب الهلاك. ومع ذلك، تبقى النهاية مبهمة مثل مصير دان؛ حيث إنها توحي بأن العقوبة سوف تقوض ما كان حتى الآن امتيازه السهل.

[٣٠] النهاية الأصلية لفيلم «الأمان المزدوج Double Indemnity»، وهو فيلم من كلاسيكيات السينما السوداء يقتبس منه «الجاذبية المميتة» الصور المثيرة والتيمات، انتهى أيضًا على نغمة وحشية مماثلة. في هذا المشهد يدخل ولتر نيف Walter Neff غرفة الغاز؛ ليواجه الموت، عقابًا له على قتل زوج عشيقته فليس Phyllis. (المؤلفة)



في النهاية الأصلية للفيلم، تتحرك ألكس وتصور الأمر على أن دان قام بقتلها.

ومع أن هذه النهاية استبعدت بسرعة، إلا أنها كانت ملهمة للنهاية التي خُطِّط لها وصُوِّرت؛ حيث تحدث إلى دان وأسرته ثلاثةٌ من ضباط الشرطة في الساحة الأمامية وقالوا إن عنق ألكس مقطوع بسكين تحمل بصمات دان. وبعد ذلك ابتعد البوليس بدان. في البداية، كان من المفترض أن يكون هذا هو المشهد قبل الأخير (الأخير مشهد قتل ألكس) غير أن لان أضاف بعد ذلك نسخة من تتابع اللقطات أكثر تسامحًا إلى حدٍّ ما حيث يطلب دان من بيث الاتصال بأحد زملائه في العمل. وأثناء التقليب في أجندة العناوين الخاصة بدان في مكتبه في العلية، تجد بيث الشريط الذي أرسلته ألكس لزوجها. تستمع بيث للشريط، وهي تتصل بالتليفون، وتسمع ما يعادل اعترافًا من ألكس. كما تقول ألكس، ببرود: «سأقطع في المرة القادمة أعمق. سأقتل نفسي. سأفعل. لم يبقَ لي شيء دان. لا شيء، لا شيء.» وبطريقة الحل الرباني،[٣١] بصورة كلاسيكية، يفترض أن شريط ألكس سوف يمحو ما لحق باسم دان.

[٣١] الحل الرباني deus ex machine: في الدراما اليونانية والرومانية، هبوط إله على خشبة المسرح بآلة ليحل الحبكة أو يخلص البطل من موقف صعب. (المترجم)

تُفترَض هنا براءة دان، لكنها لا تظهر أبدًا بصورة فعلية. وبيث تغادر المنزل لتطلق سراح دان، تنادي لإلين من بعيد، وينتهي الفيلم بفلاش باك لانتحار ألكس، وهي تجلس على أرضية حمامها الأبيض، وتقطع عنقها على أنغام «مدام بترفلاي». تربط هذه النهاية، بطرق عديدة، التيمات المتنوعة التي طورها الفيلم — السكين التي أمسك بها دان وتركها على طاولة ألكس هي نفسها السكين التي تستخدمها لتلفق له التهمة، وتقدم الانفعالات التراجيدية في «مدام بترفلاي» الموسيقى التصويرية لانتحار ألكس.[٣٢] إلا أن المشاهدين الأمريكان الذي شاهدوا التجربة لم يرضوا تمامًا عن هذا الحل لعقدة الفيلم، ربما لأن ألكس تصبح الشخصية التراجيدية الرئيسية في الفيلم، بدلًا من دان أو الأسرة التي عرَّضتها للأذى. قال لان، أثناء عرض الفيلم في سياتل وسان فرانسيسكو ولوس أنجلوس، إنه تفهم إحساس الامتعاض بين مشاهدي التجربة، ووافق ديردن على أن النهاية «لم» تكن «مطهرة». يوضح ديردن: «نما لديهم إحساس بكراهية هذه المرأة في هذا الوقت، لدرجة أنهم أرادوا أن ينال [دان] بعض الجزاء» (مقتبسة في فالودي، ١٩٩١م: ١٢٢).[٣٣] أيضًا، تبرهن وليمز على أن «ما شعر به مشاهدو العرض التمهيدي المحبطين كان نوعًا من عدم اكتمال الجماع السينمائي» (٢٠٠٥م: ٥٦). وباستدعاء الممارسة الجنسية، كانت هذه المحادثات تشبه الإحساس بسير الفيلم باتجاه الأورجازم، والفيلم الجيد، مثل الجنس الجيد، يخلق انبثاق التوقع ويتابع هذا الانبثاق حتى الاكتمال. اشتملت هذه المقارنة، رغم ذلك، على نصٍّ ثانوي مُعَادٍ للنساء بشكل متعمد حيث، كما تبرهن جويس ثمبسون: «يوحي اختيار الكلمات هنا بالحاجة إلى التحرر الجنسي والعاطفي معًا وهو ما يمكن أن يتحقق بفعل عنيف ضد المرأة التي دُفِعوا إلى كراهيتها (١٩٩٢م: ١٣). وبهذه الكلمات، من الصعب ألا نعتبر الهزيمة النهائية التي تعرضت لها ألكس لحظة قذف ليس فقط بالنسبة لدان، ولكن أيضًا بالنسبة لبيث، وقد تبنَّت، بمعنًى ما، القضيب وهي تطلق النار على ألكس.

---

[٣٢] تم عرض الفيلم في اليابان بهذه النهاية، إلا أن دور العرض الأمريكية وحدها هي التي قامت بعرض النسخة المعدلة. (المؤلفة)

[٣٣] الإحساس بأن المشاهدين لم يستطيعوا احتمال النهاية الأصلية تردد صداه أيضًا في المراجعات النقدية. برغم حيوية القيمة الفنية للمشاهد الأخيرة المنقحة، برر ديفيد دنبي Denby في صحيفة «نيويورك» التغيير بتوضيح أن المشاهدين كانوا في حاجة إلى «التخلص من عبء عناية امرأة تثير السخط» (١١٨). (المؤلفة)

المليون وثلاثمائة ألف دولار التي صُرِفت على التعديلات التي تم تصويرها بعد شهر من انتهاء تصوير الفيلم، أدت إلى الاستسلام للرغبة في التطهير والعقاب كما قدما كعرض درامي للقوة التي يُفترَض أن تساعد على إعادة بناء الوحدة العائلية المحطمة. إلا أنه برغم أن هذه النهاية حظيت بشعبية، فقد ساد اعتقاد على نطاق واسع يقلل من القيمة الفنية للفيلم ككل. بالنسبة للكثيرين، أكد تتابع اللقطات الأخيرة للحمام أن الفيلم انحدر إلى إثارة متوقعة، وأن منتجي «الجاذبية المميتة» ونجومه ومخرجه عبروا عن ازدواجية بشأن مسألة إن كانت النهاية المنقحة تتوافق بالفعل مع بقية الفيلم.[٣٤] ومن المدهش، برغم حقيقة أنهم هم الذين أصروا على النهاية البديلة، أن ينسب لان والمنتجان ستانلي جيف وشيري لنسنج تفاعل المشاهدين لدافعهم المحفز. يتجه التفسير المنظم لتعديل الفيلم إلى الصدمة المفترضة للمبدعين بأن المشاهدين انتابهم شعور شديد بالغضب تجاه ألكس، وهو غضب شعر المنتجان أن عليهما تبنيه بدورهما. قال لان عن ألكس: «كانت عواطفي معها لفترة أطول مما كانت مع المشاهدين. رأيتها شخصية تراجيدية وحيدة» (هِرْشبرج، ١٩٨٧م: ١٤). وبصرف النظر عن سياسية الصناعة التي أدت إلى اتخاذ هذا القرار، فإن تفسير الأمر بأن المشاهدين كانوا وراء طلب حل مختلف تفسير مهم؛ لأنه يبين كيف استجاب الفيلم للمعركة حول الهويات الأنثوية، بدل أن يبتكرها ويؤججها. كثيرًا ما يعتبر «الجاذبية المميتة»؛ حيث يُفترَض أن يلبي احتياجًا ثقافيًّا بدل أن يبتكر احتياجًا، دليلًا على رغبة عميقة محجوبة بالكاد من جانب المشاهدين الأمريكيين لرؤية انتصار وحدة العائلة الصغيرة على الفوضى التي تفرضها امرأة عاملة غير متزوجة. ويتجنب هذا الوضع التقليدي برشاقة الطرق العديدة التي يستخدمها الفيلم لتأجيج هذه الرغبات المثيرة للمشاكل وقيادتها، ويغفل الدور الذي يواصل لعبه في الإبقاء على معارك النوع بأكثر المصطلحات الممكنة إثارةً للخلاف.

أكدت النهاية الجديدة، أيضًا، أنها كانت معركة يجب أن تخاض بين النساء؛ لأنها تذعن لاحتياج واضح لمواجهة بين النساء المتشاحنات، مسلمة لألكس بموتٍ مذهل يستثني

[٣٤] ناضلت جلن كلوز بقوة على ما يبدو من أجل عدم تغيير النهاية الأصلية، وقد عبرت بعد ذلك في تسجيل عن رأيها بأن ذلك كان انتهاكًا كاملًا لشخصية ألكس. وتقول كلوز إنها لم ترَ ألكس أبدًا باعتبارها امرأة قاتلة، وقد شعرْتُ بأن تحويل ألكس إلى قاتلة جعلها شخصية «رتيبة». وقد رفضت كلوز حتى في البداية أن تصور النهاية البديلة، لكن تم إقناعها في النهاية. (المؤلفة)

الرجل العنين. كان الفيلم، في الحقيقة، يميل في هذا الاتجاه حيث تقول بيث لألكس إنها إذا اقتربت من أسرتها مرة أخرى فسوف تقتلها. تواجه النهاية الجديدة، متوافقة مع هذا التهديد، قضية غضب الأنثى وانتقامها، وتعترف بدورها أن التنافس بين بيث وألكس يعتبر المبارزة الأساسية في الفيلم. يتناول الفصل الخامس كيف أن هذه المعركة الهشة بمثابة حكاية خلقية عن الحركة الأنثوية في حقبة ما بعد الأنثوية، تعيد تصوير القضايا الأنثوية بوصفها صراعًا بين النساء. ويعتبر الفيلم نوعًا من إشباع الرغبة؛ حيث تحمل المرأة العاملة وطأة القلق الثقافي وتعاني نتيجة لذلك معلنة لحظة مهمة في حروب النوع الدائرة؛ لأنه أكَّد من خلال الانتصار الدموي تفوُّقَ النساء اللائي تخضع حيواتهن للأعراف الثقافية.

الفصل الرابع

الجنس الشهواني، والإيدز، وحالة البقاء أوفياء[1]

فُهِم «الجاذبية المميتة»، على نطاق واسع بأنه فيلم «يدفع الرجال إلى الوفاء». تدور حكاية الفيلم عن رجل وقع فريسة للقاء جنسي حدث بدون تخطيط مع مغامِرة شهوانية. يقول الناقد فريد برننج Bruning: «قد يكون «الجاذبية المميتة» أكبر رادع للجنس غير الشرعي منذ الرجم بالحجارة» (١٩٨٧م: ٧). وأججت هذه الأوصاف جنون المشاهدة، الجنون الذي أحاط بالفيلم في الأسابيع الأولى من العرض، بدل أن تخمده، كما كثرت القصص عن النساء اللائي سحبن أزواجهن إلى الفيلم في حشود، مصممات على إخماد الشهوات بطقس يبعث شعورًا عامًّا بالخزي، يعادل خطبة لمدة ساعتين ضد مخاطر الخيانة. وصف النقاد، مؤيِّدين بالشهادات العامة، المنظر الذي يحدث خارج دار عرض «الجاذبية المميتة»: يخرج أزواج من الظلام وكل منهم ينظر شزرًا إلى الآخر، وتخبر صديقاتٌ أصدقاءَهن أنهن لا يترددن في خصائهم إذا حاولوا اقتراف مثل هذا العمل الشنيع، ويبادر رجالٌ متعَبون المخرجَ أدريان لان بسخرية: «شكرًا جزيلًا.»[2] وفي الوقت ذاته، فتنت القصص الواقعية في «الجاذبية المميتة» الأمة؛ بعد شهر تقريبًا من بداية عرض الفيلم، أبرزت بيبول ويكلي[3] تقريرًا عن نساء ورجال يندفعون إلى المطاردة والطعنات،

---

[1] العنوان الأصلي للفصل: Erotic Sexuality, AIDS, and the Case for Staying Faithful.

[2] توجد أوصاف لمثل هذه الأحداث في كورليس Corliss (١٩٨٧م)، ونادلسون Nadelson (١٩٨٨م)، وشيكل Schickel (١٩٨٧م). (المؤلفة)

[3] بيبول ويكلي People Weekly: مجلة أمريكية تهتم بالقصص الإنسانية. (المترجم)

وقد فسدت كل الوصايا بأخطار الارتباطات الغرامية. فيما بعد، أجرت أوبرا ونفري وفيل دوني[٤] مقابلات مع المرشحين الحقيقيين في «الجاذبية المميتة»، مستخدمين عروضهما الخاصة كأدوات للانهماك في مناظرة عامة عن انتشار الخيانة في الثقافة المعاصرة. وافتقرت هذه التكرارات عمومًا للنتائج المشئومة لاندفاع الجاذبية إلى الجوهر والدقة، إلا أنه بالنسبة لكل من رأي «الجاذبية المميتة» أو حتى سمع عنه، كانت هناك رسالة جاهزة من هذا الحدث، الذي يحمل نظرة جماعية، وواضحة إلى حد بعيد: للجنس عواقب.

اتسم الخطاب المحيط بصعود «الجاذبية المميتة»، بسرعة، بالهلع الخلقي في ١٩٨٧م، هلع تبع منطقه، رغم ذلك، النموذج الفوكوي.[٥] عربد المشاهدون في النشاط الجنسي البارز في الفيلم وانحرافاته المتنوعة، إلا أنهم ثاروا في الوقت ذاته لعرض الشبق الذي كان خبز الفيلم وزبده المغرية. يمثل «الجاذبية المميتة» عدم اكتمال عملية الجماع، ثقافيًّا إذا شئت، فقد استدعى الرغبات وعاقب بسرعة مَنْ جعلوها جلية، أخذ المشاهدين من لحظة رغبة جنسية متأججة إلى توبيخ سريع وعنيف. وجعل الفيلم الماسوشية، بالتِماس الرغبات لتوضيح أخطارها، طريقةَ الإغواء، دافعا المشاهدين إلى لذة الألم. وكما يوضح هذا الفصل، حددت هذه الروح السينمائية نهاية محددة للثورة الجنسية بالمزاوجة بين النشاط الجنسي الشهواني ونتيجته المهلكة. ولم يكن الفيلم، رابطًا بإيجاز الجنس العرَضي بالحمل غير الشرعي والمرض والإيدز، دقيقًا في استثمار منطق صارم للسبب والنتيجة ربط الحماقة الجنسية بالكارثة؛ كتبت ليزا هنريكسون Henricksson الناقدة في «رولنج ستون»:[٦] «إنها أفلام النكاح والموت، كما تسميها صديقة، وكان «الجاذبية المميتة» أكبر فيلم نكاح وموت على الإطلاق» (١٩٨٧م: ١٤٧).

بينما كان الحذر الجنسي يرتبط بجلاء بتأثير الجنس غير المخطط على الجسم، كان لانشغال الفيلم بالعواقب المميتة للجنس مغزًى اقتصادي اجتماعي واضح. لقد

---

[٤] أوبرا ونفري Oprah Winfrey (١٩٥٤م–...): مذيعة أمريكية شهيرة، وممثلة وناقدة أدبية وناشرة. فيل دوني Phil Donahue (١٩٣٥م): إعلامي أمريكي وكاتب. (المترجم)

[٥] النموذج الفوكوي Foucauldian model: نسبة إلى ميشيل فوكو (١٩٢٦–١٩٨٤م)، المفكر الفرنسي الشهير. (المترجم)

[٦] رولنج ستون Rolling Stone: مجلة أمريكية، تصدر كل أسبوعين، وتهتم بالموسيقى والسياسة والثقافة العامة. (المترجم)

وُضِعت الحيل المروعة بشدة في «الجاذبية المميتة» لحماية عائلات الطبقة الوسطى — مستودع المخيلة القومية في حقبة ريجان — من التلوث الذي تُطلقه الانحرافات الجنسية. وبالمصطلحات التاريخية الاجتماعية التي يعرضها الفيلم، تعتبر الخيانة سوطًا لا يهدد دان جاليجر وحده، لكنه يهدد أيضًا صحته وبيته ومهنته ووضعه الطبقي وطريقه إلى الترقي.

الحذر الجنسي: تقدم على مسئوليتك الخاصة

يُتبِّل «الجاذبية المميتة» قصته بالتعرف على أخطار الجنس، بأوصاف بدأت أول مرة حين غادر ودان وبيث المنزل معًا. في غداء الاحتفال بالكتاب، يقابل دان وبيث رئيس دان الذي، كما يقول دان، جرح نفسه وهو يضاجع زوجته. وهذا التعبير، الذي يظهر في أول مشهد عام في الفيلم، يرتبط بلا شك بمغادرة دان وبيث الفضاء المريح في منزلهما إلى العواقب غير المتوقعة للجنس. يضع رئيس دان دعامة عريضة للعنق ويقول دان لبيث بسخرية: «عليكِ أن ترَيْ زوجته.» في لقاء العمل في الصباح التالي، تظهر أخطار الجنس مرة أخرى في الحوار — كان وراء اجتماع صباح السبت قصة متفجرة فعليًّا كتبتها مؤلفة تمثلها ألكس، وقد اتُّهِمت المؤلفة بأنها تبني قصتها على علاقة واقعية مع سيناتور متزوج يهدد الآن بمقاضاتها. وبرغم أن المخطوطة تمثل خبرات المؤلفة، تعترف ألكس بشكل شيطاني بأنها جزء من قصة حقيقية عن رجل معين؛ حيث كانت المؤلفة على علاقة بالسيناتور. وهنا ينذر المشهد بالتشابه النهائي بين دان والسيناتور الذي لحق به العار، كما أنه سوف يحاول أيضًا أن يقطع الرباط الذي يهدد سمعته وسعادته.[٧]

بينما يبرز الحدثان الجنس باعتباره خطرًا بالصدفة وغير متعمد، إلا أنه حين يتشارك دان وألكس في اللقاء الغرامي تبدو الطبيعة الحقيقية للجنس الذي يمارسانه

---

[٧] بالرغم من أن هذين المثالين يتعاملان بوضوح مع الخطر الجنسي، إلا الفيلم يتضمن أيضًا لقطة من نشرة أخبار؛ حيث يشير إد كوت Ed Koch، عمدة نيويورك حينذاك، إلى الجرائم «الشنيعة» التي اقترفها ثلاثة رجال بما يبدو أنه قطب كهربي. وهذا التضمين يعرِّف مدينة نيويورك في ثمانينيات القرن العشرين بأنها ساحة معارك لا تخضع لقانون، وهو وصف يبرر رغبة بيث في الانتقال إلى الضواحي ويعرف سكان المدينة بأنهم مهددون بصور متعددة. (المؤلفة)

إد كوت (١٩٢٤م–...): عضو في الكونجرس الأمريكي من ١٩٦٩–١٩٧٧م، وعمدة نيويورك من ١٩٧٨–١٩٨٩م. (المترجم)

محفوفة بالمخاطر. تقود ألكس دان إلى حي السلخانة، الجحيم المعاصر؛ حيث توجد شقتها؛ حيث يصبغ إعدادُ المشهدِ اللقاءَ الجنسي بتأثير منحوس. أثناء اللقاء، تجلس ألكس بصورة غير مريحة على قمة حوض. بعد ذلك يتعرض الاثنان لخطر الفضيحة وألكس تمص قضيب دان في المصعد المكشوف، مع الحركات الجنسية التي تربط بين اللذة وكشف العورة والخطر. وهكذا يرسم الفيلم، بصورة مكررة، علاقة جنسية يتشارك فيها النظيران في المعاناة من الألم، كما يدل على ذلك إنهاك دان بشدة بعد المرة الأولى التي مارسا فيها الجنس، ووجهه المكشر أثناء مص القضيب في المصعد، وهجوم ألكس عليه جسديًّا بعد اللقاء بوقت قصير، حين تبدأ ضرب صدره وتمزيق قميصه. تبرهن ماندي ميرك،[٨] ملاحظة المدى الذي يحيط به الأذى الجسدي بهذه العلاقة، على أن تقديم الفيلم للنشاط الجنسي يحاكي المشهد الأول؛ حيث: «تتم مساواة عملية الجماع بالعنف ويشاهدها في صمت طرف ثالث» (١٩٨٨م: ٩٨). وطبقًا لنموذج فرويد، يصدم المشهد الأول الطفل الذي يشاهد بدون قصد اللقاء الجنسي بين والديه، معتقدًا أن أباه يقتل أمه بدل أن يعتقد أنه يمارس الحب معها، ويرى الجنس انتهاكًا عنيفًا. ويصور «الجاذبية المميتة» النشاط الجنسي بمصطلحات مشابهة إلى حدٍّ ما، واضعًا المشاهدين في وضع الطفل الشاهد الذي يقف طرفًا في عنف اللقاء الجنسي.[٩] إلا أنه قد يبدو في اللقاء الجنسي الأول لهما أن ألكس مَن «يقتل» دان؛ حيث لا يمكن إلى حدٍّ بعيد معرفة إن كانت استجابته لذَّةً أم ألمًا.

يتكرر ترسيخ معادلة الجنس/اللذة/الألم في مشاهد الهجوم، التي تصنع توازيًا لا شعوريًّا بين دوافع العنف ودوافع الرغبة. يأخذ الذكر وضعه المستحق كمعتدٍ، رغم ذلك؛ حيث يحاول دان قتل ألكس، ويفصح حرفيًّا عن الخوف الذي يحيي الصدمة التي يشعر بها المشاهد في المشهد الأوَّلي. وبهذه الطريقة، يكون المشاهدون في وضع الطفل المشاهد الذي يجد، مع ذلك، مخاوفه تتأكد؛ ولأن علاقة دان وألكس تميل إلى العنف الحقيقي، يفهم المشاهدون أن الجنس يمكن فعليًّا أن يعني الموت. تشبه هجمات دان على ألكس،

---

[٨] ماندي ميرك Mandy Merck: أستاذة في الإعلام في جامعة لندن، ومحررة سابقة لجريدة عن السينما والتلفزيون. (المترجم)

[٩] برهن روبن وود Robin Wood على أن أفلامًا عديدة في الثمانينيات تعامل المشاهد الراشد كطفل، خاصة تلك التي تلبي الاحتياجات الطفولية للسيناريوهات التي تحتوي على العنف لكنها رغم ذلك تقود دائمًا الطفل/الراشد بأمان إلى بيته. (المؤلفة)

كما وُصِفت في الفصل الأول، الفعل الجنسي؛ حيث يلهث الطرفان في إنهاك جسدي ودان يحاول خنقها، وهي تندفع نحوه بسكين. وهكذا لا يبدو، على الأرجح، أن الجنس والعنف مجرد دوافع متداخلة وقد عاد بنا تتابع لقطات الهجوم إلى مشهد الجنس، ليوضح أن الجنس لذيذ؛ لأنه خطير.[١٠]

إلا أن الفيلم، رغم ذلك، لا ينهمك طويلا في هذه الانحرافات اللذيذة. يستغرق الجنس نفسه، فيما يدعوه ديفيد أندروز بنية تنظيمية «تركُّز مبكِّرًا»، قدرًا ضئيلًا نسبيًّا من فضاء الحكاية، تاركًا وقتًا كافيًا لفحص تفصيلي لنتائجه (٢٠٠٦م: ٦٤).[١١] هكذا يستخدم «الجاذبية المميتة» شيئًا من مقاربة جر الرِّجْل، مدمجًا الدوافع الشبقية لشخصياته ومشاهديه ربما بأفضل وسيلة تصويرية ممكنة، فقط ليلتف ويعاقبهم؛ لأنهم استمتعوا بمشهد الفسق الذي قدمه الفيلم طواعية. أكثر اللحظات شهرة ومتعة في «الجاذبية المميتة»، باستثناء تتابع لقطات الأرنب المغلي، هي مشاهده الجنسية، وهي إلى حد ما جريئة وواضحة بشكل صادم. إن السماح برواج هذه الصور البارزة بدون قصر مشاهدتها على الكبار يعبِّر على الأقل عن درجة ما من التساهل الثقافي، تساهل استفاد من مرونة معايير الاحتشام الجنسي، وبالتالي رغبة منتجي الأفلام وموزعيها في تسويق أفلام بمحتوًى بارز. وقد شجعت وسائل الإعلام، أثناء الثورة الجنسية في الستينيات والسبعينيات، معايير أكثر ليبرالية للسلوك الجنسي، وعكستها. يَدين «الجاذبية المميتة» بالفضل لهذه الحقبة؛ حيث لم تكن الصور الجنسية ملزمة، كما تطلبت مجموعة النظم السابقة، بتلطيف النشاط الجنسي غير الشرعي. ومع أن «الجاذبية المميتة» يستخدم هذه المزايا التصورية الموسعة حتى النهاية، إلا أنه يفعل ذلك بشعور شديد بالذنب، جاعلًا شخصياته ومشاهديه يدفعون ثمن المواجهات الجنسية التي استمتعوا بها.

يتجلى القلق الذي يميز هذا الوضع بقدرة يد العدالة على العقاب، ويبرز بالتحول السريع للمغزى العاطفي في الفيلم. تُخلِي الرغبةُ مكانها للخوف بسرعة، وهو تحول تؤكده

---

[١٠] هذا التوازي بين الجنس والخطر ربما يكون مبدأ الإحياء الرئيسي في الإثارة الشهوانية، الجنس الفني الذي يعتبر «الجاذبية المميتة» مؤسسًا له. (المؤلفة)

[١١] يستدعي أندروز سخرية ضابط الشرطة من دان بأنه أعد سريره، والآن يحتاج أن يرقد فيه. يبرهن أندروز، ملاحظًا أن معظم الفيلم مكرس لعواقب علاقة دان، بصورة خلاقة على أن الحديث عن السرير يبدو «باعتباره الإطار الروائي كله» (٢٠٠٦م: ٦٤). (المؤلفة)



تتحول العاطفة فجأة إلى خطر؛ هنا، تهاجم ألكس دان بساطور.

حقيقة أن الفيلم يرفض السماح لدان بأي فرصة لينعم بتوهج ما بعد الجماع. بدلًا من ذلك تهاجمه ألكس مباشرة بعد آخر لقاء مارسا فيه الحب، تعاقبه مع ملاحظة أنها ليست سعيدة باندفاعه إلى الخروج «بعد كل مرة نمارس فيها الحب.» ومن اللافت أن دان غادر السرير حرفيًّا للتوِّ حين تبدأ الخطبة؛ وللتأكيد على المسألة، تحاول ألكس الانتحار بعد ذلك بدقائق فقط. يعبر اقتراب الجنس من الرباط اللفظي والتضحية بالنفس بعد ذلك عن التحول المفاجئ في الحكاية، تحول من الانغماس في اللذة إلى العقاب، ويتخلى الفيلم من هنا عن موقفه الذي قد يرعاه الشيطان، وعن دعابته، وحسه المازح. (حتى في المشاهد التالية حيث يبدو دان مرحًا، كما حين يرحب بضيوفه في بيته، ينغص عليه ما يذكره بعواقب علاقته.) سرعة التحول وديمومة الخراب الذي يتبعه يضع تسارع الفيلم مع المسار العاطفي لدان؛ حيث يكون الانتقال من العاطفة إلى الألم في اتجاه واحد من هذه اللحظة.

يبرز الفيلم أيضًا تأثيرات علاقة دان على ديناميكية أسرته، ويتم التعبير عنها في عدد من اللقطات المتوانية التي يظهر فيها دان متطلعًا بشوق إلى زوجته وابنته. تنبض هذه اللقطات بندم لا تعبر عنه الكلمات؛ لأن العلاقة تسلب من دان قدرته على التواصل مع أحبائه تمامًا؛ لأنه لا يستطيع أن يخبرهم بما فعل. يبرز أيضًا مشهدُ الاعتراف، الذي يأتي في أعقاب تتابع لقطات الأرنب المغلي، اللحظةَ التي تنتقل فيها تأثيرات حماقات دان من

سيكولوجيته المعذَّبة إلى جسدَي زوجته وطفلته. ترقد إلين باكية في سريرها حزنًا على فقد «الأبيض»، وتتفاقم هستيرية بيث حين يبوح دان بعلاقته. إلا أنه لم يكن معروفًا لدان أو بيث أن إلين تشاهد الجدل المحتدم، تشاهد باكية من المدخل وأمها تصرخ في دان: «ما حكايتك؟!» بعد أن لا يعترف بالعلاقة فقط، بل يعترف بأن ألكس حامل أيضًا.[١٢] يركز تتابع اللقطات المحيطة باعتراف دان ثم طرده من بيت الأسرة، بقوة على معاناة إلين كشعور مجسَّد. يبدو كل من المشهد الذي يغادر فيه دان، متطلِّعًا إلى ابنته النائمة، والمشهد الذي يحدثها فيه من غرفة قاسية في فندق، بمثابة ردود لدان، وإلين تسأل دان إن كان سيتصل بها في اليوم التالي تدل نبرة دان على انكماش كئيب. يتردد، بعد قليل، صدى الضريبة الوحشية التي تأخذها العلاقة في حادثة بيث، ويعبر عنها، بمعنى الكلمة، عينُها المسودة وجسمها المصاب. تعاني الأنثيان، تستشهدان، نتيجة آثام دان بوضوح.

يشمل الدمار المصاحب للأعمال الطائشة التي ارتكبها دان خارج إطار الزواج التضحية بزوجته وابنته البريئتين، ويعاقب الفيلم مشاهديه أيضًا، وهم ليسوا أبرياء تمامًا، ويُفترَض أنهم استمتعوا بالمشهد الجنسي بكل ما فيه من شهوانية. هكذا يلح الفيلم على مجموعة النتائج العاطفية ذاتها التي تحدث للمشاهدين كما يلح على تلك التي تحدث دان، يبدأ دان والمشاهدون الفيلم بدغدغة، وينتهي بهم الأمر إلى الهلع. وصف مايكل دوجلاس بدقة مسارًا بهذا الشكل حين عبَّر عن تقديره لاستجابة المشاهدين للفيلم: «يغادر الناس الفيلم وكل منهم يقول: ضحكْتُ، ثم انبهرتُ بمشاهد الجنس، ثم انتابتني حالة من الفزع» (كورليس Corliss، ١٩٨٧م: ٧٣). وهكذا يسير الفيلم بالمشاهدين في مسار يتقدم بوضوح شديد من اللذة إلى الألم: يصمم الفيلمُ، مستخدمًا رغبة المشاهدين ليرى ويعرف ما يدينهم، «عقابًا يلائم الجريمة»، بمعنى أنه بينما يسمح بسعادة للمشاهدين باللذة المثيرة في مشاهدة اللقاء الجنسي، يورطنا بعد ذلك باعتبارنا جناة في عهد ألكس المفعم بالهلع. وقد يوجد مثل هذا التوريط، على سبيل المثال، حين تصاحب الكاميرا ألكس وهي تتبع دان سرًّا إلى بيته، أو حين يرى المشاهدون، بعد أن تعرف بيث أن ابنتها

[١٢] منظر الطفلة الباكية في هذا المشهد هو بالتأكيد أحد الأسباب التي جعلت النقاد يتهمون «الجاذبية المميتة» بمناورة تامة؛ كما يعترف ديفيد أندروز: «وجود الطفلة — الشخص الصغير المحروم دائمًا — هو في الإثارة الشهوانية مؤشر أكثر مصداقية لمسار مثقل بالشعور بالإثم أكثر من وجود زوجة وحدها» (٢٠٠٦م: ٦٤). (المؤلفة)

ضائعة، ألكس وإلين تتمشيان في حديقة الملاهي. في كل منهما، يؤخذ رأي المشاهدين من رأي دان، ومن ثَم يثقل الفيلم كاهلنا بمعرفة غير مطلوبة ويقوم بدور تأديب رمزي على مشاهدتنا التي كانت لذيذة. وبينما ينبثق، جزئيًّا، استمتاع المشاهدين من القدرة على مشاهدة نشاطات محظورة من وضع سري مريح، يكون هذا الوضع وضع شلل حيث تأتي العنة أيضًا مع التجاهل. بالضبط كما أن دان ليس لديه سبيل للتغلب على ألكس، يتم تذكير المشاهدين بصورة مؤلمة بالعجز عن تحذير الأسرة من تجاوزات ألكس، أو عن التخفيف عن دان وبيث بمعرفة أن إلين، برغم غيابها عن المدرسة، لم تتعرض لأذًى. ينتج تتابع اللقطات نوعًا من العلاج بالغمر[١٣]؛ حيث تربط دوافع الاستمتاع بالمشاهد الجنسية بالمعاناة لا بالإغواء.[١٤]

صممت المتعة الجنسية في «الجاذبية المميتة»، بسرعة وكانت سريعة الزوال، باعتبارها درسًا موضوعيًّا — على الفور يجد مَن يشتركون في الطيش الجنسي، وأيضًا مَن يشاهدونهم خطأً أو باستمتاع، يجدون شهواتهم وقد أشبِعت أكثر مما يرون خطورة هذا الموقف. يأتي الندم مباشرة في أعقاب الدغدغة الجنسية في تناغم يلقي الضوء على الأسباب التي جعلت الفيلم يقدم وظيفة وقائية بتصويره للنشاط الجنسي خارج إطار الزواج؛ لأن الفيلم يسير بانسجام مع السجل النفسي لدان، فإنه يتحول بصورة فعالة إلى حكاية تحذيرية، ويندم دان والمشاهدون على إغوائهم بالمشهد الجنسي.

ما تبقى من الثورة الجنسية: تنظيم النسل والحمل والإيدز

يعربد «الجاذبية المثيرة» في شهوانيته ثم يتنكر لها؛ برغم المتع القصيرة المسلم بها التي بشرت بها الحرية الجنسية، على المدى البعيد، يتبين أن الجنس خارج إطار الزواج لا يستحقها ببساطة. (كما ناقشنا في الفصل الثالث، تدعم ملاحظة مماثلة تتعلق بالقيود المتناقضة التي حدثت نتيجة للحرية، تصوير الفيلم للثورة الأنثوية. وبرغم أن النساء

---

[١٣] العلاج بالغمر immersion therapy: طريقة في العلاج النفسي تعتمد على وضع المريض في قلب المشكلة بصورة فجائية. (المترجم)

[١٤] تستعير هذه المناقشة المنطق من الآليات الجنسية النفسية psychosexual التي تم عرضها في فيلم هتشكوك «النافذة الخلفية». أيضًا، أدى «الجاذبية المميتة» إلى المقارنة مع «دوار Vertigo» (١٩٥٨م)، وهو فيلم آخر استغرق في السياسات الجنسية للنظر. انظر كورليس (١٩٨٧م). (المؤلفة)

قد يربطن المكاسب الأنثوية باستقلال تحقق حديثًا، إلا أن الفيلم يتنبأ لهن بمستقبل مظلم، إذا عشن بدون أزواج أو أبناء.) يبدأ «الجاذبية المميتة»، مستفيدًا بوضوح من الثورة الجنسية، بالتأكيد على وجود تهاون في المبادئ الجنسية يحيط بعلاقة دان — إنه، بالتحديد، يجد في ألكس شريكًا جنسيًّا مستعدًّا وخلاقًا؛ شريكًا تخلص من المشاكل الخلقية المحيطة بممارسة الجنس خارج إطار الزواج. ترجع ألكس السبب إلى رفضها التمسك بالمفاهيم التقليدية عن الاحتشام الجنسي، وكانت العلاقة ممكنة (ولذيذة) نتيجة لشهواتها الجنسية الطليقة. وهكذا يسمح تحرر ألكس جنسيًّا لدان بالانغماس في دوافع شبقية، ويمنحه لذة الانغماس في تصرفات جنسية لا تخضع لمعايير اللياقة أو تثقل بالضغوط التي تمثل «جنس الزواج».

إن تلك اللذة، برغم أنه يتبين أنها سريعة الزوال، احتمال يتتبعه الفيلم جزئيًّا إلى حقيقة أن المعايير التي ينبغي أن تسير بها العلاقة الغرامية في أعقاب الجنس تفتقر للتعريف. وهكذا يكشف «الجاذبية المميتة» عن آلية مركزية لفترة ما بعد الثورة الجنسية، وبالتالي لعصر ما بعد الأنثوية؛ حيث يوحي بأن المكاسب التي يمكن الحصول عليها من استرخاء على نطاق واسع للأعراف الجنسية تسببت مع ذلك في انفجار ثقافي على نطاق واسع. وبشكل خاص، بينما يمكن لأي شخص أن يأخذ رخصة جنسية، إلا أن النظام يفتقر إلى مجموعةٍ مُناظِرةٍ من المبادئ المرشدة للتغلب على سياسات النوع، السياسات التي تنتج عن هذا الاسترخاء. برغم أن الجنسين يمكن أن يعتقد كل منهما أنه يستطيع أن «يقرأ» الآخر، في الحقيقة، إلا المعايير السيموطيقية لهذه العملية تتبدل باستمرار. وبينما قد يكون من الممكن فهم ألكس، على سبيل المثال، كأنثى تتمتع بشهوة طليقة، وامرأة متحررة جنسيًّا، إلا أن هذا التقدير يصبح بسرعة غير شرعي حين يتبين أن الشهوات الجنسية التي تتمتع بها ألكس مجرد وضع لجر دان إلى تعهد أكثر أهمية. تعد ألكس بعلاقة «بلا بقيود»، في تفاوض يحدث في حديث العشاء حين تسأل ألكس دان إن كان «متحفظًا»، وكان مزاحهما الموحي دعوة للجنس العنيف الذي يأتي بعد ذلك. وبرغم تأكيد ألكس على أنها أيضًا يمكن أن تُحسَب على مَن يتصرفون بمسئولية (تقول: «نحن راشدان») إلا أنها تنقلب تمامًا إلى العكس، وتطلب بسرعة وضعًا دائمًا في حياة دان. يكشف هذا النوع من جر الرَّجْل الكذب في الخطابات الجنسية للأنثى التي تدعي أن اللذة الجنسية يمكن أن تكون غاية في ذاتها؛ حيث يفهم المشاهدون أن ألكس كذبت حين وعدت بأنها تستطيع ممارسة الجنس بدون متطلبات عاطفية أو جسدية. لكنها، في الحقيقة، تسعى بقوة إلى الاثنين — تدعي أنها في علاقة حب مع دان، وتفرض عليه كرهًا حملًا لا

يريده. وهكذا تكشف ألكس اعتقاد الفيلم بأنه برغم أن النساء قد يدَّعين حرية جنسية، ويبدين رغبة في علاقة جنسية بلا تعهُّد أو مودة، إلا أنهن يتمسكن بقوة منحرفة بإعادة تعريف هذه المصطلحات. وربما الأسوأ، إنه يوحي بأن ألكس تتمسك بمسئولية الرجل حين تنجز إعادة تعريف من هذا النوع، برغم التساؤل ضمنيًّا، كيف كان له أن يعرف أنها قد تفعل ذلك؟

يعري هذا النموذج إيمان الفيلم بأن ذلك التحرر الجنسي يدخل في فترة يُترَك المواطنون فيها مترنحين في بحر من الشك المتواصل، وهو واقع يؤسس أيضًا معالجة الفيلم لتنظيم النسل. يفترض دان أن ألكس تستخدم شكلا من أشكال موانع الحمل، وهو اعتقاد ينشأ من رغبته (الساذجة على ما يبدو) في أن يثق في ألكس حين تقول إنها تريد الجنس لذاته — بالنسبة له، يعني هذا أيضًا أنها سوف تحتاط حتى لا تحمل. ويذكرنا الفيلم بأن هذه الطريقة المفترضة تمثل للرجال القدرة على الاستمتاع بفائدة الجنس بدون التورط في الريبة المزعجة بأن النساء يستخدمن الممارسة الجنسية للإيقاع بهم. إلا أن منطق ما بعد الأنثوية الذي يدفع «الجاذبية المميتة» يوحي بشكل آخر؛ حيث يؤكد شبح حمل ألكس غير المخطط له بأنه بينما قد يأخذ الرجال رخصة جنسية غير مسبوقة، إلا أنهم لا يزالون في حاجة إلى أن يثقوا بالنساء ليمثلن بدقة ميولهم الجنسية والتناسلية. ويبدو أن خطورة التخلي عن المثاليات التقليدية للعفة الجنسية تتمثل في أن النساء يعرضن ميولهن الجنسية بطريقة واحدة، وبشكل درامي يراجعن تلك النوايا ونتائجها بمجرد أن يدير الرجل ظهره مجازًا. وفي هذه المناخ من عدم الثقة، يبدو أن من التعقل ألا يصدق الرجال ما تقول النساء إنهن يردنه.

وإذا كانت الثورة الجنسية قد صارت ممكنة جزئيًّا بتوفر مختلف وسائل تنظيم النسل على نطاق واسع وفاعليتها، فإن الحبكة الثانوية للحمل في «الجاذبية المميتة» تدفع إلى معرفة أن تنظيم النسل لا يحدث من نفسه، وأن المرء يحتاج إلى ثقة (ربما لا تكون في محلها) في أن تستخدم النساء وسيلة لتنظيم النسل. للغزو الجنسي عند ألكس دوافع خفية متنوعة؛ حيث إنها لم تستخدم وسيلة لتنظيم النسل أثناء العلاقة بينهما — وهي حقيقة لا يفكر دان في أن يسألها عنها إلا بعد أن تعلن عن حملها. كما تعترف ألكس، تعرضت للإجهاض من قبل، ولم تعتقد أنها يمكن أن تحمل مرة أخرى. بدون النساء اللائي يساهمن بفاعلية في تنظيم الأسرة، تفقد الحرية الجنسية بوضوح جزءًا من فتنتها؛ وبالتالي، يتوق الفيلم بكآبة إلى عهود سابقة حيث افترض الرجال أن النساء كنَّ يردن أطفالًا، ومن ثَم كانوا على علم بالأخطار التي يتعرضون لها بالانغماس في علاقة جنسية.

يلح دان على التعاطف؛ لأنه لم يعرف ما كان يتورط فيه، يبقى الدفاع بالجهل مقبولًا؛ لأنه يوحي بأنه، برغم أن النساء قد يقلن إنهن يردن الحرية الجنسية إلا أنهن رغم ذلك يكذبن فيما يتعلق بهذا الشأن، وهكذا يدفعن إلى استنتاج أن الرجال لا يمكن أن يتحملوا مسئولية تصديقهن.

يبدأ الفيلم، معتبرًا التحرر الجنسي نموذجًا تنظيميًّا لا يحرم الرجال من حقوقهم في النهاية — وهو موقف مماثل بصورة غير مريحة لموقفه تجاه النزعة الأنثوية — يبدأ صيغة يظهر فيها دان ضحية رئيسية للاستكشاف الجنسي المتحرر من القيود. كما تلاحظ أنجيلا مك روبي:[١٥] «يحدث «الجاذبية المميتة» حساسية ثقافية تسمح للرجال بالشعور بأن النساء أخطأن في حقهم، أو ربما يرون أن النساء أخطأن في حقهم. من الآن عليهم الاحتراس، عليهم حماية أنفسهم من الاستغلال الجنسي العنيف على أيدي النساء» (٢٠٠٨م: ٤٠). المؤشر الرئيسي لهذا «الاستغلال» هو بالطبع حمل ألكس غير المخطط له؛ حيث يُثقِل دان، بدون قصد، كاهلَه بمسئولية لم تكن لديه نية لتحمُّلها. بتأمل هذه الحقيقة، تزعم الأنثوية كارن دُرْبين Karen Durbin أن دان هو الذي يصبح حاملًا مجازًا؛ حيث يتذكر الكابوس الكلاسيكي الذي تراه الأنثى بأن هناك «نتائج هائلة مزعجة، تبدو بلا نهاية، لا يستطيع أن يتخلص منها» (١٩٨٧م: ٩٠). وكما تلاحظ دُرْبين، أيضًا، دان، لا ألكس، هو الذي يريد الإجهاض ويرغب فيه، لكن قيل له إن القرار ليس قراره. ربما متذكرة التحريم الحكومي لفترات طويلة لهذه الممارسة، التي جاءت غالبًا نتيجة لتحفظ الأطباء والمشرِّعين الذكور الذين يقررون المصائر الإنجابية للنساء، تكتب دربين: «يا له من قلب للأدوار! يا لها من متعة مريرة!» (١٩٨٧م: ٩٠).

بينما تُعربِد دربين بمرح في التشابه بين وضع دان والكثير من النساء عبر التاريخ، النساء اللائي احتجن إلى الإجهاض وقيل لهن إنهن لا يستطعن أن يقمن به، إلا أن رأيها رغم ذلك لا يتعارض مع الفهم واسع الانتشار بوجود عنصر حقيقي مثير للشفقة في وضع دان. بينما قد تجد دربين لذة في الاستعصاء الذي يبدو في موقف دان، إلا أن الفيلم يشجع الرأي بأنه إذا وافقت ألكس ببساطة على الإجهاض، فإن دان يمكن أن يتخلص بنجاح من هذا الموقف ويعود إلى حياته «العادية». يسأل دان ألكس، وهو في حالة ذهول

---

[١٥] أنجيلا مك روبي Angela McRobbie: أستاذة في الاتصالات في كلية جولدسميث Goldsmiths، لندن. (المترجم)

من افتقاره للقوة على تحمل حملها: «أليست لي كلمة بهذا الشأن؟» وهو يقف وعلى جانبه لوحة إعلانات كبيرة تسخر منه بصورة لعرسان على مركب يشربون أنخاب حظهم السعيد مع كلمات: «بداية مباركة.» تُبرِز الصورة المتفائلة موقف دان وتسخر منه، وهو يتوقف في نفق للمشاة مزدحم وقذر، بشعور متنامٍ بأنه تسبب في حمل امرأة بدأ يكرهها ببطء. وبرغم أن محاولة دان لإنهاء الحمل تواجه الرغبة الحارة من ألكس، التي تريد أن تراه يكتمل، ويؤكد هذا المشهد أنها وحدها تملك القدرة على اتخاذ هذا القرار. وهكذا يقرأ الفيلم الإجهاض بالطريقة نفسها تقريبًا التي يقرأ بها تنظيم النسل، وهي أن النساء يتحكمن فيهما بشكل جائر وربما غير مناسب.

هكذا يؤيد الفيلم، في القبضة السيئة لتصميم ألكس على استمرار الحمل إلى نهايته، بدون قصد (وربما بدون تعمُّد) موقفًا يناصر هذا الاختيار. إلا أن مثل هذا الموقف، كما تؤكد الصور المثيرة الساخرة في هذا المشهد، يأتي نتيجة لسلسلة من التدريبات الخلقية الشاقة التي ركزت بثقلها غالبًا على حماية الأسرة الصغيرة المقدسة إلى أبعد حد، وهي وحدة يُؤكِّد نقاؤها شرعيةَ ادعائها بأنها تتكاثر بدون اضطراب. يؤيد الفيلم إجهاض ألكس، ليس لأنه يؤمن باختيار النساء، ولكن بالأحرى لأن الإجهاض يبقى واحدًا من الخيارات القليلة المتبقية للحفاظ على الأولويات البطريركية لأسر الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، وللدفاع عنها ضد غارات مقتحمة غير مرغوبة. هكذا يبرر الفيلم الإجهاض بصورة خرقاء من خلال منطق قيم الأسرة المحافظة؛ الجنين الذي لم يولد ليس الرضيع البريء الذي يُمتدَح في الخطابات المعارضة للإجهاض، لكنه بالأحرى عائق للتفوق البطريركي ويستحق القضاء عليه على هذا الأساس.[١٦] يمكن دعم الإجهاض من منظور التعلُّم الصحيح الذي يقول، رغم ذلك، في عهد ريجان كانت أمريكا بالفعل تعج

[١٦] مسألة أن يقدم الفيلم الإجهاض عمومًا لافتة رغم ذلك من منظور عشرين عامًا من وقتها. برغم أن المناخ الثقافي القمعي «لقيم الأسرة» الذي يميز الولايات المتحدة في أوائل القرن الحادي والعشرين مماثل بشكل لافت من نواحٍ عديدة لما كان عليه الحال في أواخر ثمانينيات القرن العشرين، يبدو أن الكلام عن الإجهاض قلَّ بشكل دالٍّ كاختيار في الخطاب الثقافي العام. في ٢٠٠٧م، على سبيل المثال، يصور سيلٌ من كوميديات الخصوبة («النادلة Waitress»، و«الحُبلى Knocked Up»، و«جونو Juno») نساءً يواجهن حملًا غير مخطط له، إلا أنه لم تضع أية واحدة منهن الإجهاض في اعتبارها. (المؤلفة)

بآراء مناهضة للإجهاض، وقد شهد روبرت بورك،[١٧] المرشح لرئاسة المحكمة العليا في عهد ريجان، في السنة نفسها، جلسة تنصيب هاجمت عمومًا آراءه عن منع الإجهاض. وبينما قد يبدو أن «الجاذبية المميتة» يسقط بشرف في معسكر المحافظين الذين يأسون على تشريع الإجهاض، إلا أن الفيلم يؤيده رغم ذلك، مع أنه يفعل ذلك من موضع يجاور بشدة علم تحسين النسل. مدافعًا بنشاط عن البنية الهرمية حيث تكون بعض العائلات فقط جديرة بالحماية، ويتبنى «الجاذبية المميتة» فكرة أن العائلة الصغيرة البيضاء التي ينتمي إليها دان لا تستحق التمزق. ومثل «أمهات الرعاية الاجتماعية» المهمشات، اللائي يلدن بدون زواج، وقد استبعدن باعتبارهن مخزيات وغير مسئولات في الثقافة السياسية في ثمانينيات القرن العشرين، يعتبر حمل ألكس أيضا انغماسًا غير ضروري، ودليلًا على فسقها الخلقي. وبالطريقة نفسها إلى حدٍّ بعيد قيل للنساء غير المتزوجات، وهن غالبًا ملونات، إنهن ليس لهن حق في أن يكون لهن أطفال بدون بنية عائلية «حقيقية» في موضع مناسب، ويشجع الفيلم اعتبار حمل ألكس إسرافًا وأنانية، وليست هناك مشكلة في الاستغناء عنه حين يكون الوقت مناسبًا.

يحتاج «الجاذبية المميتة» إلى استئصال هذا الحمل ليحافظ على الحدود بين أسرة جاليجر وعكسها السلبي. ورغم ذلك، لا يستطيع دان أن يفعل شيئًا بدون دفع ألكس إلى عيادة الإجهاض بالتهديد، وهكذا يلجأ الفيلم إلى السرد بدلًا من الحل الإكلينيكي لمشكلة حمل ألكس. ومن اللافت أن النهاية الأصلية للفيلم والنهاية التي أُعيدَ تصويرها بعد إنتاج الفيلم، تؤديان إلى إنهاء مبكر للحمل؛ سواء تقتل بيث ألكس، أم تنتحر، تؤكد النهايتان على أن طفل دان وألكس لن يولد أبدًا. وهذه النتيجة مطلوبة جدًّا — وفي الحقيقة ضرورية جدًّا — للقصة التي يريد «الجاذبية المميتة» أن يحكيها، حين تقتل بيث ألكس في نهاية الفيلم، لا يكون هناك اعتراف بحقيقة أن هناك حياتين أزهقتا. ويوحي عدم الاعتراف بهذه الحقيقة أو التأسِّي عليها بالطرق التي يعتبر بها الفيلم هذا الحمل عقبةً في طريق دان، ولا يراه إلا دليلًا على أنانية ألكس ورفضها الخضوع لرغبته.[١٨]

---

[١٧] روبرت بورك Robert Bork (١٩٢٧م–...): محام أمريكي وأستاذ في القانون، رشحه الرئيس الأمريكي ريجان سنة ١٩٨٧م لرئاسة المحكمة العليا Supreme Court، لكن مجلس الشيوخ رفض ترشيحه. (المترجم)

[١٨] الانزعاج من التعامل مع حمل ألكس باهتمام، على ما أعتقد، مدَّ الأفكار من جانب النقاد والهواة بأنها لم تكن «حقًّا» حاملًا. برغم تأكيد طبيب لصدق الحمل، واصل المشاهدون الشك في أن ألكس كانت تقول

بينما يُبرِز «الجاذبية المميتة» حوارًا عن النتائج التناسلية للنشاط الجنسي، يُعتقَد أيضًا أنه يشارك في محادثة باهتة عن الانتشار السريع لأزمة الإيدز في الولايات المتحدة. يكتب فوستر هيرتش،[١٩] واصفًا كيف انتشر المرض في المنتجات الثقافية حتى حين لا يصرح بذلك: «إن أفلام الإثارة الشهوانية في الثمانينيات والتسعينيات استعارات لأخطار الجنس في عصر الإيدز. «صخب» مضطرب بعيدًا عن أنظار الجماهير مثل الحرب العالمية الثانية في السينما السوداء، الإيدز غياب بنيوي مهم» (مقتبسة في ويلمز، ٢٠٠٥م: ٣٠). إنه مرض مدمر ينتقل بالاتصال الجنسي ويوصم بأوصاف فاسقة؛ لأنه ارتبط عادةً بما يفترض أنها ممارسات جنسية «منحرفة» مثل الجنسية المثلية و/أو ممارسة الجنس مع عدد من الشركاء، وكان الإيدز بمثابة استعارة للعقوبة الموقعة على النشاط الجنسي المحظور. يعتبر «الجاذبية المميتة» الممارسات الجنسية أمورًا خلقية وبالتالي يستعير بوضوح هذا النموذج التنظيمي من حيث إنه يرى أيضًا أن الأنشطة الجنسية «الفاسقة»، التي مارسها دان، عامل مساعد على الوصول إلى حالته الخطيرة؛ لأنه تحدى معتقدات الزواج والزواج الأحادي لصالح جنس طارئ يُعتقَد أنه تسبب في هذا العقاب القاسي الذي تعرض له.

وطبقًا لمنطق الفيلم، تؤدي أي ممارسات غير الممارسات الجنسية الطبيعية والقانونية إلى نتائج مميتة، خاصة أي نوع من الجنس الطارئ أو غير المخطط أو غير المَحمِي. ويمكن أيضًا تفسير هذا التلازم بين الجنس والخطر بحقيقة أن مأزق دان والمأزق الذي يشعر به مَن يصابون بالإيدز نتيجة الاتصال الجنسي يرتبطان بالمثل بسلوكيات لذيذة، سلوكيات لا تتكشف أخطارها إلا لاحقًا. يسلم وصف الفيلم بأنه حكاية خلقية عن هذا الارتباط الذي عرف حديثًا بين الخطر والاتصال الجنسي وعُرِف على نطاق واسع بأنه يضع نهاية لعصر من «الجنس الطارئ» بدقة لأن نتائج السلوكيات التي اعتبرت ذات يوم غير ضارة ليست خطيرة فقط، لكنها مميتة غالبًا. بالإضافة إلى أن سرعة الفعل في مقابل ديمومة البلاء يتردد صداه مع خطة ألكس للاحتفاظ بالطفل؛ كما يقول دان في توسل يائس ليجعل ألكس تعيد التفكير في قرارها: «فكري في هذا فقط، سوف نعيش مع هذا بقية حياتنا.»

الحقيقة لدان. برغم أنها كانت منزعجة بشكل لا يمكن إنكاره، فإن معالجة ألكس فيما يتعلق بهذا الأمر يعكس رغم ذلك تفوقًا بطريركيًّا يفترض أنها تكذب بدل أن تتعامل مع واقع صعب. (المؤلفة)

[١٩] فوستر هيرتش Foster Hirsch: كاتب أمريكي، له ١٦ كتابًا في المسرح والسينما. (المترجم)

يقدم القياس المنطقي بين الزنا والإيدز، أيضًا، ألكس باعتبارها المرض — تكتب ليندا روث ويلمز: «في ذلك طُرِح «الجاذبية المميتة» باعتباره حكاية خلقية عن الإيدز ونتائج الجنس الطارئ، يطرح ألكس باعتبارها عاملًا معديًا — إنها في الوقت ذاته وسيلة العدوى وموضع العرَض» (٢٠٠٥م: ٥٤). في هذه الصيغة، ألكس، أولًا، حاملة فيروس الإيدز، والنوم معها هو الفعل الذي يصيب دان بالعدوى؛ لذا يجب أن تُعتبر الشخص الذي تظهر فيه أعراض المرض. إلا أنه بمجرد انتقال المرض إلى دان، لا يحصل على مأوًى فقط؛ لأنها أيضًا المرض الذي يتعرض له، الفيروس الذي لا يستطيع هو نفسه أن يتخلص منه. وهكذا تكون ألكس حاملة المرض والعرَض، ولا يستطيع دان أن يهرب مما فعلته به أو يهرب منها. مثل بلاء متكرر، تتكرر ألكس بشكل غير متوقع وغير مناسب، ويؤكد كل ظهور لها أنها وضع دائم في حياة دان.

أيضًا، يظهر دان حاملًا للمرض في حد ذاته؛ حيث تبعده الإصابة بالمرض عن أسرته، وتفصله عن عالمها الآمن الصحي الهادئ. وفي الوقت ذاته، عليه حماية أسرته بإخفائها عن ألكس، وبالتالي حمايتها من التلوث. كما تقول جودت وليمسون Judith Williamson:[٢٠] «إذا كان التهديد الضمني هو العدوى، فيجب أن يكون خوف دان ببساطة وصول ألكس/الفيروس إلى زوجته وطفلته» (١٩٩٣م: ٦٧). يعبر، أيضًا، هذا التماهي لألكس بوصفها كائنًا معديًا عن اهتمام الفيلم بحماية حدود بيت العائلة، وهي عبارة مجازية تم تناولها في الفصل الأول بجلاء واستفاضة. كل مدخل تحاول ألكس أن تيسره، سواء بالتليفون أو شخصيًّا، يغلقه دان باشمئزاز متزايد، وهو تفاعل يرتبط باعتباره ألكس عاملًا ملوِّثًا. هكذا يربط الفيلم النشاط الجنسي المحرم — حيث تدخل الأجساد فضاء محرَّمًا — بنوع من التدنيس يؤدي إلى مرض مستعصٍ؛ لأنها تتخطى دفاعات الجسد. وكقياس منطقي بالنسبة للزنا، يقدم الإيدز مقارنة مناسبة؛ لأن الجسد الذي يتحطم بالإيدز جسد لم يعد قادرًا على حماية نفسه من غزو المرض، وتعكس هذه الحالة ضعف مناعة بيت جاليجر؛ حيث إنه أيضًا يتعرض حديثًا لاقتحامات غير مرغوبة. إن اقتحام ألكس لبيت جاليجر في الفصل النهائي مناسب تمامًا لهذه الاستعارة؛ لأنه يوحي بأن الأفعال غير القانونية التي اقترفها دان أوهنت ما كان من قبل جسدًا سليمًا.

[٢٠] جودت وليمسون Judith Williamson: كاتبة وصحفية وأستاذة في تاريخ الثقافة في جامعة مدليسك Middlesk. (المترجم)

وقد تمزَّق، بدلًا من ذلك، إربًا بالاضطراب العاطفي والحادثة وعدم الثقة والعنف وخيبة الأمل، تفقد البنية العائلية في البداية الدفاعات التي تصد المقتحم غير المرغوب. يستعير قيام بيث، وليس دان، بشل حركة ألكس في النهاية منطقه من هذه الصيغة أيضًا؛ لتقديم ترياق لعدوى ألكس، يجب أن تكون بيث جسدًا طاهرًا، وهو ما لا ينطبق على زوجها.

الزنا والترقِّي

تهاجم الخيانة في «الجاذبية المميتة» الأسرة من الخارج وتفجرها من الداخل، إلا أن المنطق المكاني للعلاقة الغرامية يتقدم جانبيًّا أيضًا؛ حيث تؤدي إلى نزيف في كل جوانب حياة دان. نتيجة العلاقة الغرامية، يشارك دان بدون قصد في الثالوث المدنس للأعمال «الفاسقة» — يتسبب في وجود طفل خارج رابطة الزواج، ويؤيد الإجهاض، ويواجه الطلاق من زوجته. وهكذا تضع دان خيانتُه في تماسٍّ مع مجموعة مواقف، وتطلب مساهمته فيها، مواقف تهدد وضعه كفرد مستقيم خلقيًّا، ومساهمات تلطخ بدورها صورته، وكانت نقية من قبل، بوصمة الجريمة. وبسبب الزنا الذي اقترفه دان يتحول بسرعة من طفلٍ نموذجي بالنسبة لأخلاق الغالبية، من رب الأسرة الطيب الملتزم بالقانون، إلى النقيض: طلاق محتمل وطفل غير شرعي، إلى رجل يكذب على البوليس ويلجأ إلى العنف والقتل.

تؤكد حقيقة أن الفيلم يرسم سقوط دان بهذه المصطلحات التراجيدية — يرتبط الفيلم تقريبًا بالكتاب المقدس في تصميمه على العقوبة السريعة الصارمة — تؤكد استثماره الضخم في حماية ما يراها أسسًا عائلية قويمة، كما يبرهن على ذلك موقفه من الإجهاض. وتعتمد أيضًا هذه الأسس على الترابط بين الأسرة والعمل وتصورات الحلم الأمريكي حيث يبدأ دان الفيلم رأسماليًّا صاعدًا يتعهد بالإخلاص لأسرته وعمله، ويبدو أن حياته تتقدم إلى الأفضل بالنسبة لمهني مدني شاب. إنه على وشك أن يصبح شريكًا، وهو وبيث يعتزمان الانتقال إلى الضواحي حيث سيمتلكان بيتًا.

تُلقَى هذه الخطط، رغم ذلك، في حالة فوضى نتيجة للزنا الذي يقترفه دان. ويعبر التمزق بحدة عن الطرق التي يؤثر بها الزنا على مبادئ الملكية العملية التي يتم على أساسها التنبؤ بالنهوض الاقتصادي والاجتماعي. يشترك الزواج والملكية الخاصة في الاستثمار في تصور أن الناس يمكن أن تكون لهم حقوق لدى أناس آخرين، وفي الأشياء المعدة للشراء. ومع أن الزواج محير عادة في الأحاديث العامة باعتباره علاقة حب لا علاقة ملكية، إلا أن ميثاق الزواج يشرع عملية تأمين حركات الشخص الآخر وتصرفاته. ربما لا

يملك أحد الزوجين الآخر، لكن لكل منهما الحق في مراقبة الآخر، وتحديد أين يمكن لجسد الآخر أن يذهب وأين لا يمكن أن يذهب. يعيق الزنا هذا النظام من الحقوق؛ حيث يسلم المخطئون بمدخل للأجساد ليس لهم عليه «حق»، وهو تدخل يعبر عن حقيقة أن الزنا الذي اقترفه دان يهدد أيضًا مساهمته في نظام رأسمالي يفترض أنه يقوم على مفاهيم الملكية الخاصة. ويتشكل هذا الرباط بملاحظة أن وجود ألكس، المتجدد باستمرار، في حياة دان لا يمثل خطرًا على استقراره العائلي فقط، لكنه يهدد أيضًا نجاحه الوظيفي؛ حيث تتدخل ألكس فعليًّا في مساره المهني حين تظهر في مكتبه وتزعجه بتكرار الاتصال به هناك. ويعكس التصرفان إيمان ألكس بأن لها حقًّا على دان، ويشيران بالتالي إلى فشل دان في الحفاظ على جسده «لمالكته» الحقيقية؛ زوجته. وحين يأخذ دان ألكس داخل مكتبه، تعبر النظرات المرتبكة لمساعدته وأفضل أصدقائه عن التعرف على أن هناك غريبة أُدخِلت إلى الفضاء، متطفلة يشير وجودها إلى عجز دان عن حماية مكتبه أو جسده من الاختراق.

يُلقَى الضوءُ أيضًا على التهديد بأن حق ألكس على دان سوف يعوق طموحاته المتصاعدة حين يخطط دان ورئيسه لغداء يُفترَض أن يناقشا أثناءه طلب دان ليكون شريكًا. في وسط العثور على موعد في الأجندة لهذا الغداء، تقاطع دان مساعدتُه التي تخبره بأن ألكس فورست تتصل مرة أخرى. يبين تدخل ألكس المدى الذي تشتت به المقاطعة الشخصية الوعد المهني؛ ينبثق وجودها خلال المحادثة تذكيرًا حادًّا برياء دان «رب العائلة». بالمثل، قبل هذه المقاطعة مباشرة يمزح دان ورئيسه حول المنزل الذي تشتريه أسرة جاليجر في الضواحي، وهي محادثة تؤكد المدى الذي تُلتمَس به بنشاط الطبيعة المغايرة heteronormativity وتُكافَأ في القطاع الوظيفي. تحدث لحظة الموافقة على الشراكة مع فكرة شراء البيت، إلا أنها إشارة أخرى إلى الكيفية التي تدعم بها التعهدات المتعددة لدان حيويته المهنية. يرتبط كشريك، بوضوح، بوضعه كساكن متوقع من سكان الضواحي، إلا أن الزنا يهدد الهويتين حيث يفتقر وصف دان بأنه رب عائلة بها امرأة واحدة إلى المصداقية. باختصار، تلتف ألكس حول صعود دان سلم الشراكة؛ لأن لديها إمكانية أن تفضح كمخطئة الهويات المتعددة التي يحتاج إليها لتحقيق النجاح المهني. وبهذه الطريقة، يخضع الفيلم لمقولة باري كيث جرانت[٢١] عن «سينما الرعب

[٢١] باري كيث جرانت Barry Keith Grant: أستاذة في دراسات السينما والثقافة العامة في جامعة بروك Brock، كندا. (المترجم)

اليوبي yuppie horror film»، وهو جنس فني عرَّفته بأنه يخاطب مخاوف ثقافة الوفرة في فترة الركود. وكما تبرهن، نتيجة تثبيت سعر الثراء الوافر في المنظور اليوبي العام، يهدد الوحش «الحياة» أقل مما يهدد «أسلوب حياة»، وهذه الملاحظة تصف بشكل مناسب التأثير الضار لألكس على التطلعات المهنية لدان (٢٠٠٤م: ١٦٦).

يقدم الفيلم نقطة مماثلة حين تقاطع ألكس بالمكالمات التليفونية حفل عشاء بيث ودان؛ حيث يمزح دان مع أفضل أصدقائه عن الترقية الوشيكة. ينكت دان مع صديقه بملاحظةِ أنه بمجرد أن ينجز عقد الشركة وينتقل إلى الضواحي، لا يمكن أن يتوقع أن يراه في كل عطلات نهاية الأسبوع. توحي المقاطعة النافذة التي تحدثها مكالمة ألكس بأن العلاقة الغرامية تعرض للخطر الارتباط ذاته بين الطبقة والخصوصية، وهو ما تحاول محادثة دان أن تفرضه. يستلزم صعود سلم الشراكة وجودًا خاصًّا جدًّا — منازل أكبر وسيارات أكبر وفضاء أوسع، أعني بينك وبين جيرانك. إلا أن الزنا يعيق هذا الامتداد المكاني؛ لأنه يبدو أن دان خسر بدقة هذا الحق في الخصوصية نتيجة علاقته الغرامية. إنه يتخلى خاصةً عن قدرته في الحفاظ على بيت منفصل، على مكان يستطيع فيه السيطرة على فضاء هو في الحقيقة الوعد الضمني للملكية.

ويُلقِي عجز دان عن صيانة فضائه الحياتي أو فضاء العمل، كملكية خاصة، الضوء أيضًا بشكل ساخر على عجزه في المجال الذي يُفترَض أنه خبير فيها. دان محامٍ في حقوق النشر، وهو نظام يضمن للناس الاحتفاظ بما يبتكرونه، بحيث تُعرَّف ملكية المرء، رغم ذلك، بشكل غريب، بأنها لا يمكن أن تُسرَق. بينما يكسب دان رزقه من هذه المعرفة — تصوره إحدى محادثات العمل الأساسية التي ينهمك فيها وهو يجادل في أن هذه الحالة من الانتحال لا يمكن إثباتها — إلا أن عثراتِه الشخصيةَ تُبقِي أسرته عرضة لأنواع مماثلة من السرقة. ما تريد ألكس أن تفعله، في الحقيقة، هو أن تدعي لنفسها الحق في أسرة دان، أي أن تنتحل نسخة عائلة جاليجر لنفسها. يصبح هذا الانتحال الأسري ممكنًا، رغم ذلك، نتيجة الأعمال الفاسقة؛ لأنها تجعل أسرته عرضة للاختراق وتجاوز مبدأ حقوق النشر. وتوحي التصرفات الجنسية التي يقوم بها دان بأنه لم تتم حماية حقوق النشر لا لجسده ولا لأسرته، وهكذا يمكن أن يؤخذ ما له هو وبيث — أعني حبهما وأملاكهما، وحتى ابنتهما — ويتناسل بشكل غير قانوني، بالضبط كما تأخذ المنتحلة أفكار الأخرى وتدعيها لنفسها. ويمكن أيضًا قراءة حمل ألكس بأنه محاولة انتحال؛ لأنها تريد جسديًّا

وحرفيًّا إعادة تشكيل الأسرة التي كوَّنها دان بالفعل، وتعيد تشكيل أسرة جاليجر كنقيض سلبي تحتل فيه دور الزوجة والأم.[٢٢]

وتكشف انتهاكات ألكس لحقوق النشر فشل دان في الحصول على براءة اختراع عائلته، ولأن ألكس توضح عجزه في المجال الذي يكسب منه رزقه؛ فهي تهدد وضعه كرأسمالي صاعد. وفي الوقت ذاته، يوضح الفيلم أن الهويات الرأسمالية يجب الحفاظ عليها بأي ثمن، مشجِّعًا الاعتقاد بأن على الأشخاص القيام بعمل فردي، مهما يكن عنيفًا، للحفاظ على ممتلكاتهم «المستحقة» وحمايتها. بمعنًى أشمل، يستثمر الفيلم في الليبرالية الجديدة، نموذجًا سياسيًّا جغرافيًّا geopolitical يشجع المواطنين على تحمل «مسئولية شخصية»، للتأثير على شفرة لحقيقة أن الحماية والدعم بمجرد أن تفترضهما الحكومة ينتقلان إلى القطاع الخاص، وإلى عالم الأسرة. ويتفق «الجاذبية المميتة» مع رأي عام لليبرالية الجديدة في إيمانه بأن الفرد مخوَّل بالملكية الخاصة ويستحقها، وأيضا في اعتقاده بأن على الفرد حماية ملكيته الخاصة لا أن يكل هذه المهمة إلى «دولة الرفاهية» المضطربة. كما تشرح جانيت كارستن لارسون Janet Karsten Larson، في رؤية لفيلم لان:

> الفرضية العقلانية الموجودة للسلوك هي فنتازيا اليوبي عن الفرد الخاص، الذي يعيش مع «أسرته الصغيرة» في «شقة» ويدعي الحق في القتل دفاعًا عن «ملكيته الخاصة». المغزى الصريح للفيلم عن أن عدم الكسب من رذائل الرجل خاصة بقدر خصوصية السبب العام لعُصَاب ألكس: في هذا النظام الاجتماعي تكون الأفعال الشاذة والمعاناة، في أسبابها ونتائجها، مفهومة أو تعويضية أو انتقامية بطرق فردية تمامًا.
>
> (١٩٨٨م: ٧٩)

وتشيد مقولة أن الزنا قد يؤدي إلى كسب فردي أو خسارة فردية فهم الفيلم للأسباب التي تجعل ما يقترفه دان من أعمال خارج إطار الزواج خطأ، ويقدم أيضًا الحلول التي

---

[٢٢] ينكر دان أيضًا بمرح وبصورة متكررة أي معرفة بقانون الأسرة، وهو فرع من القانون يتعامل رغم ذلك مع مبادئ مماثلة من حيث إنه يتفحص العلاقات الأسرية، خاصة في الأزمة، ليقرر قضايا الملكية والرعاية. وهكذا، حتى هذا التنصُّل يمكن أن يؤخذ دليلًا على عدم كفاءته المهنية. (المؤلفة)

يتخيلها لتصويبها. يدعم «الجاذبية المميتة» مقولة حركة الصعود المفترض على نموذج افعلها بنفسك؛ حيث لا يكفي العمل بجدية وحده لتحقيق الثراء المبتغى — أعني بيتًا رائعًا في الضواحي، بعيدًا عن الانحطاط الحضري الرديء — لكنك ستكون مسئولًا عن التغلب على المنافسة التي تكمن في الطريق. وتفسر هذه الروح العامة التي تشكل الفيلم استثماره في قضاء الوقت مع أسرة جاليجر وهي تبدأ محاولة السكن في المنزل الجديد وإعادة تنظيمه — يساهم الجميع، بما في ذلك والدا بيث، أثناء عملية الانتقال، في فك الأثاث ونقله، ودهان المسكن الجديد. ويبرهن تركيز الفيلم على الأسرة باعتبارها مكمن القوة أيضًا، رغم ذلك، على الارتياب في أي جماعة خارجية.

ويتجلى الارتياب بأوضح صوره في تصوير الفيلم للبوليس؛ حيث يبدو الشرطي الذي يتوسل إليه دان لطلب الحماية مذهولًا من موقف دان ولا يعرف ماذا يفعل. تفتقر هذه البنية التحتية المؤسسية الضعيفة إلى الرغبة أو الوسيلة الواضحة لبتر الإرهاب المنزلي الذي تمارسه ألكس، وهكذا تقع مهمة إخضاعها على كاهل الأسرة نفسها، مما يشجع النقاد على أن يدَّعوا أن «الأسرة التي تقتل معًا، تبقى معًا.» وبينما جاء هذا الشعار عفويًّا، إلا أنه يؤكد بدقة استثمار الفيلم في إقصاء الأسرة بعيدًا عن أية مسئولية اجتماعية أو اعتماد اجتماعي. وطبقًا لهذا المنطق، لن تقوم مؤسسة أو وكالة بإنقاذ دان، بصرف النظر عما تتصف به تصرفات ألكس من إجرام. يشهد عالم الليبرالية الجديدة فقدان ثقة في التنظيمات المؤسسية ويضع القوة المخولة لهذه المؤسسات في أيدي الأفراد، ويسلِّحهم بالإمكانيات (والبنادق حرفيًّا) لحماية أنفسهم. وهكذا يمكن أن تُعتبَر هزيمة ألكس في نهاية الفيلم انتصارًا لروح الليبرالية الجديدة في مواجهة الزنا المدنس. بينما يلوث الزنا، ملطِّخًا الأجساد والفضاء العائلي، يعمل مبدأ الوكالة الشخصية والإخلاص العائلي في تناغم معه، ويعيد تأكيد نظام عالم تمت خصخصته بصرامة حيث يبقى الناس في بيوتهم، ويحمون هذه البيوت، ولا يجازفون بالخروج لمساعدة أنفسهم أو الآخرين.

وهكذا يكون «الجاذبية المميتة» فيلمًا ساخرًا بعمق؛ حيث يؤكد عددًا من الآراء السائدة التي جاءت لتؤسس الحياة العامة في فترتها التاريخية وبعدها. يشك الفيلم في أن تأتي قوة المساعدة العامة لإنقاذ المرء، تاركًا هذه الحماية لرؤية الأسرة نفسها. ويشك في المواجهة العابرة أو اللقاء العرَضي، ويعتبر أنهما فرصتان خطيرتان للرذيلة. ويؤكد على النشاط الجنسي باعتباره يأخذ الحياة لا يؤكدها، وباعتباره قوةً من الأفضل أن تُكبَح خشية أن تؤدي إلى إنجاب أطفال غير مرغوبين أو الإصابة بأمراض غير مرغوبة. ويشك في لذَّات العلاقة العارضة، موحيًا بأن الألفة لا تصبح شرعية إلا حين يكرِّسها قَسَم

الزواج، ويشجع عدم الثقة في العلاقات الأخرى التي ليست الخاصية المغرية لها إلا حيلة أو قناعًا للحوافز الثانوية. إنه يشجع الانقسام بين الجنسين، ويطلب من الرجال الارتياب في النساء؛ لأن النساء يملن للكذب بشأن حوافزهن الجنسية، إلا أنه يتهم بدوره الرجال بسبب هذه المراوغات. يشجع النساء، في الوقت ذاته، على الارتياب في الرجال، قائلًا لهن إن الرجال الذين يبدون ملتزمين وشرفاء، وهم، في الحقيقة، سعداء تمامًا، إلا أنهم قد لا يكونون فوق الإغواء، إغواء ربما يؤدي إلى اضطراب رهيب. يقول للزوجات إنهم في حاجة إلى أن يأخذن أزواجهن إلى فيلم مرعب للتأكد من إخلاصهم، وأن الزوج المروَّع أهم من الزوج القانع. يحرر الفيلم المشاهدين، مشكِّكًا في العفوية، من فكرة أن الحياة يمكن أن تكون زئبقية، أو أن الناس يمكن أن يقوموا بنزوة بدون أن يضعوا العواقب في الاعتبار.

وهكذا يمكن رؤية معالجة «الجاذبية المميتة» للنشاط الجنسي، باختصار، باعتبارها مؤيدة لنظام عالم متشكك وغير متسامح، وخصوصي بإصرار. بينما يشجع الفيلم المشاهدين الذين يجدون لذة في حكايته الخلقية، وربما استخدموا الفيلم لدفع الأزواج بالعار والفزع إلى لمس الخط الجنسي، إلا أن المحاولة الناجحة جدًّا للفيلم في الانضباط الجنسي تفقد شيئًا عميقًا في العملية؛ لأنه يقدم الرسالة المؤلمة والمحبطة في النهاية بأنك إذا خاطرتَ فربما تخاطر بفقد كل ما تعرف وتحب. بينما كان الفيلم يُقدَّر بحق كردٍّ على المداعبة الجنسية، وربما كانت الطريقة التي يغذي بها الروح السائدة عن الخوف والارتياب أكثر إثارة للهلع. يوحي نظام العالم في «الجاذبية المميتة» بإحساس عميق بالكفر بالعالم والبشر والعمل العفوي. يقول: من الأفضل لنا أن نُترَك مع مَن نألفهم مِن أن نترك مع مَن قد نجد أنفسنا نبتعد عنهم بدون سبب. ويقدم الفيلم، في الأساس، دفاعًا عن المصابين برُهاب الغرباء ضد الاختلاف، مبرهنًا على أن المجهول يجب أن يُخشَى، وألا يوثق به، ويجب التسلح ضده. ونُلقي في الفصل التالي نظرةً على الطرق التي أصبحت بها سموم هذا الوضع، والرأي العام المختزل نحن ضدهم us-against-them، إطارًا تنظيميًّا للمناظرات الأنثوية في الوقت الحاضر.

الفصل الخامس

هويات الأنثى ونماذج ما بعد الأنثوية[1]

في لحظة دعابة مثيرة للشفقة يصبح فحواها مستودعًا للأفلام التي تفتن النساء[2] لسنوات بعد ذلك، يقدم «يوميات برِجيت جونز»[3] (٢٠٠١م) مشهدًا للبطلة التي يحمل الفيلم اسمها وهي تشاهد «الجاذبية المميتة» بعد أن رفضها دانيال السافل (هوج جرنت) بشكل مهين. مهزومة ومغتمة، تستريح برجيت (رينيه زيلوجر) على أريكتها، وفي يدها سيجارة وعلى وجهها نظرة سخط، تشاهد اللحظة الكاشفة التي تنطق فيها ألكس الكلمات التي تسبب الهلع لكل وحيدة أخرى تخطت الثلاثين لديها طموحات في الزواج أو الإنجاب: «أنا في السادسة والثلاثين وربما تكون فرصتي الأخيرة في الإنجاب.» وتكون اللقطة التالية التي تراها برجيت، في المنعطف الزمني لفيلم «برِجيت جونز»، ألكس وهي تتلقى الرصاصة، والطلقة تخترق صدرها. وربما يوضح الربط بين هذين المشهدين وظهورهما المؤقت والموحي جدًّا، في الفيلم الجماهيري الذي يفتن النساء في ٢٠٠١م، أعظم مساهمة لفيلم «الجاذبية المميتة» في الفهم ما بعد الأنثوي للهويات الأنثوية: يبرز الفيلم ألكس شخصية تحذيرية، وهو يركز على مخاوف برجيت المتعلقة بالزواج والإنجاب، من خلال

---

[1] العنوان الأصلي: Female Identities and Postfeminist Paradigms.

[2] الأفلام التي تفتن النساء chick flicks: تعبير عامي يشير إلى الأفلام المصممة لجذب المشاهدات، ويستخدم فقط للإشارة إلى الأفلام المثقلة بالمشاعر أو تحتوي على تيمات ترتكز على العلاقات. (المترجم)

[3] يوميات برجيت جونز Bridget Jones’s Diary: فيلم بريطاني رومانسي كوميدي من إخراج شارون ماجير Sharon Maguire، بطولة رينيه زيلوجر Renée Zellweger (ممثلة أمريكية من مواليد ١٩٦٩م) في دور برجيت، وهوج جرنت Hugh Grant (ممثل بريطاني من مواليد ١٩٦٠م) في دور دانيال السافل. (المترجم)

أوهام عاملة يائسة، امرأة تردد رغباتها أصداء رغبات برجيت وتتناغم معها بسخرية. ويقوم الظهور البارز لفيلم «الجاذبية المميتة» في «يوميات برجيت جونز» بمهمة تشبه مهمة معسكر للنساء غير المتزوجات؛ مرئية من نقطة الامتياز بعد عقد ونصف تقريبًا، تبدو ورطة ألكس هزلية وفي الوقت ذاته تنبئية بشكل مروع.



«ربما تكون فرصتي الأخيرة في الإنجاب»، تخشى برجيت مصيرًا مماثلًا في انتظارها.

وإذا كان يجب تصديق العادات الواضحة لبرجيت، الشخصية القصصية، فقد كان لشبح «الجاذبية المميتة» تأثير دائم على الفهم المعاصر للعنوسة والعمل والزواج والأمومة وتوازن «العمل-الحياة»، ذلك التوازن المبرِّح، وكلها مصادر للاستكشاف في هذا الفصل. إن القول بأن «الجاذبية المميتة» ترك بصمة على مسرح مناظرات النوع لعقود منذ عرضه، يعني هذا القول في البداية الاعتراف بالوظيفة العقابية التي كانت للفيلم وباستمرار تأثيرها في الدعاية «للساعة البيولوجية» الشهيرة، الضرورة الملحة التي ترفض على ما يبدو أن تنتظر والحيوات الشخصية للنساء تلاحق متطلباتهن الإنجابية. وفي هذا نجح

«الجاذبية المميتة» في ابتكار شخصية لا يوازي حنقها إلا إحساسها بإلحاح الزمن؛ تؤكد ألكس، باختصار، فكرة أن التطلع للعلاقات والإحباط الناتج عن ذلك، الإحباط الذي تشعر به النساء بحدة وهن يدفعن حيواتهن إلى مطاردة شرهة من أجل الصحبة.

هلع الزواج

في ثقافة ما بعد الأنثوية، جاءت ألكس لتصور المرأة العاملة غير المتزوجة لدرجة أن الشخصيات التي تشترك مع ألكس في القليل يفهمن حنقها استجابةً لصورتها أو حوارًا مع صورتها.[٤] كما تكتب أنجيلا مك روبي عن ألكس، لقد «دخلت المخيلة الشعبية للنساء الشابات كشخصية عليهن أن يتجنبن دائمًا أن يصبحن على شاكلتها في مطاردتهن للاستقلال بجانب الحب والجنس والزواج والأمومة» (٢٠٠٨م: ٣٩). وكما تشير تعليقات مك روبي، تستهلك ثقافة ما بعد الأنثوية نفسها في السؤال عن كيف للاستقلال وخاصة النجاح المهني أن يتعايش مع التطلعات التقليدية باتجاه الزواج والأمومة. إذا كان يأس ألكس الذي أصبح أسطوريًّا قد أجاب على السؤال عما إذا كان للنساء أن يملكن «كل شيء» ﺑ «لا» مدوية، فإن منافذ الوسائل العامة للإعلام الأنثوي تعج يوميًّا بتراث أن هذا النفي كان له تأثيره. تعيش ألكس، وهي صورة لشبح في الثقافة الشعبية الأنثوية، للأبد امرأة سيئة الحظ لا تضمن صحبة (تقول في أسًى: كل الطيبين متزوجون)، تتوق إلى ألفة، وتشتهي الحيوات التي تعيشها النساء الأخريات. ويكشف استدعاء «يوميات برجيت جونز» لفيلم «الجاذبية المميتة» المدى الذي يؤلم به الخوفُ من هذا الاحتمال النساءَ الشابات ويؤسس حيواتهن العاطفية، معترفًا بألكس امرأةً تعطي الاسم والشكل

---

[٤] توحي تعليقات آمي توبين Amy Taubin على الفيلم بأن هذا الخوف يؤسس حتى رؤيتها في البداية لفيلم «الجاذبية المميتة» في ١٩٨٧م. تعترف: «لم تكن استجابتي المباشرة للفيلم أن أتماهى إلى حدٍّ بعيد مع ألكس كأن أرتعب من أن الآخرين ربما يلاحظون تشابهًا بيننا. أعرف أن اتصالًا تليفونيًّا يائسًا لا يؤدي حتمًا إلى أرانب مغلية أو أطفال مخطوفين أو تقطيع أوصال الزوجات … لكنني عرفتُ رجالًا استجابوا لمثل هذه الاتصال كما لو كان سكينًا. وكانوا يشعرون بالإهانة حين يعتقدون أنهم لا يمكن أن يستخدموا «الجاذبية المميتة» لدعم رأيهم بأنني كنتُ مجنونة» (١٩٨٧م: ٩٠). (المؤلفة)

آمي توبين (١٩٣٩م–…): ناقدة سينمائية أمريكية، محررة في مجلتين بارزتين عن السينما، إحداهما أمريكية والأخرى بريطانية. (المترجم)

والمادة للقلق الخفي من «ما سوف يحدث» للنساء إذا وصلن إلى أواخر الثلاثينيات بدون زوج أو طفل. إلا أنه بينما تتحاور برجيت صراحةً مع هذا القلق وتمرح معه بشأن ما يجري، وغالبًا ما تحدث هذه الأفكار في الحواف أو التداخلات النصية في الثقافة الأنثوية العامة. ويوجد أثر لهذا الحوار، على سبيل المثال، في إعلان عن مجلد «الجنس في المدينة» من تأليف كنداس بشنل جاء فيه:[٥] «هؤلاء النساء الفاتنات المتمردات المجنونات غير المتزوجات، القريبات جدًّا من الأربعين، اللائي يحاولن بجدية ألا يتحولن من أُدْري هِبِّرن في «فطور في تيفاني»[٦] إلى جلن كلوز في «الجاذبية المميتة» يتطلعن — حتى الآن — إلى الحب.» يقرأ هذا الشعار بجلاء، مبرزًا ألوان الطيف من المرغوب إلى الباعث على اليأس عبر النقاط المرجعية في «فطور في تيفاني» (١٩٦١م) و«الجاذبية المميتة»، بطلات «الجنس في المدينة» كنساء يحاربن عفاريت الحكايات ومثل ألكس ينفذن هذا «البحث».[٧]

وكما تؤكد النساء الناجحات مهنيًّا، والمتحديات في العلاقات الشخصية في ثقافة ما بعد الأنثوية، تواجه تطلُّعَهن إلى أن يكن مذهلات وقويات ومستقلات مهنيًّا رغبةٌ في أن يضْمَنَّ علاقة مع رجل، ويُعتَبَر، غالبًا، وجود هذه العلاقة مع نجاحهن غير وارد وغير واقعي. وطبقًا لذلك، تكرر ثقافة ما بعد الأنثوية تذكير النساء بأن أكبر تحدٍّ يواجهنه هو الحصول على فرص شخصية وعلاقات، وهو وضع يُفترَض أن الانتصارات المهنية تعوقه بشكل عارض. ويتمثل تراث ألكس في أنها قدمت وجهًا واسمًا لتعبير عن الخوف من أن تكون للمرأة مهنة ناجحة تجعل زواجها مستحيلًا؛ وساد أيضًا، كما تبين في الفصل الثالث، اعتقادٌ بأن هذه الشخصية تقدم تأكيدًا رمزيًّا بأن العمل بجدية شديدة، أو بطموح كبير، يقلل من فرص العثور على علاقات رومانسية (والحفاظ عليها). وبرغم النبوءات المتشائمة لصحيفة «نيوزويك» بشأن فرص الزواج بعد الثلاثين، وهي نبوءات تُفضَح

---

[٥] كنداس بشنل Candace Bushnell (١٩٥٨م–…): كاتبة وصحفية أمريكية، من أشهر كتبها «الجنس في المدينة Sex in the City» الذي تحول إلى المسلسل التلفزيوني «الجنس والمدينة Sex and the City». (المترجم)

[٦] أُدْري هِبِّرن Audrey Hepburn (١٩٢٩–١٩٩٣م): ممثلة بريطانية. فطور في تيفاني Breakfast at Tiffany's: فيلم أمريكي من إخراج بليك إدوارد، وبطولة أدري هبرن وجورج بيبارد Peppard. (المترجم)

[٧] في لحظة أساسية أخرى من التداخل النصي، في حلقة من المسلسل التلفزيوني «الجنس والمدينة Sex and the City» تنتقل سامنثا Samantha إلى حي السلخانة في منهاتن. مع أن هذا الانتقال يذكر بحي ألكس، بحلول أواخر التسعينيات من القرن العشرين كان الحي أنيقًا بصورة لا تجعله. (المؤلفة)



الصورة النموذجية للمرأة اليائسة.

الآن باستمرار، إلا أنها اعتُبِرت لسنوات «حقيقة» وانتشرت على نطاق واسع في الثقافة الأنثوية العامة حتى بعد تفنيدها. في «الأرق في سياتل» (١٩٩٣م)، على سبيل المثال، تقتبس شخصية أنثى الرأي بأن «فرصة القتل على يد إرهابي أكبر من فرصة العثور على زوج بعد الأربعين!» مع أن آني (مج ران) تصحح لها على الفور: «هذه الإحصائية ليست صحيحة!» يحمل اعتراض آني تأكيدًا ضعيفًا؛ لأنه يتبين أن الصدى العاطفي لهذه المقولة أكثر مصداقية من دقته الإحصائية. كما تقول بيكي (روزي أودونيل):[٨] «صحيح، إنها ليست صحيحة. لكنها تبدو صحيحة.»

يؤكد هذا الحوار كيف تميل النساء المهنيات المطلعات على الأمور غير المتزوجات منذ عرض «الجاذبية المميتة» إلى الاتفاق مع مقولة إن اقتصاديات الزواج تصبح أكثر إثارة للهلع كلما انتظرت امرأة أن تشارك فيها. إلا أنه يندر الاعتراف في مثل هذه الأحاديث بحقيقة أن ألكس ساهمت في ابتكار واقع ينسب إليها عكسه. نجحت صورتها، التي انتشرت على نطاق واسع، في تركيز الخوف من الحكم على النساء غير المتزوجات بالعنوسة، بمعنًى يؤكد فرضية كانت في الحقيقة مجرد فكرة. توجد ألكس والثقافة العامة في علاقة

[٨] روزي أودونيل Rosie O'Donnell (١٩٦٢م–...): ممثلة كوميدية أمريكية، وكاتبة وإعلامية. (المترجم)

طفيلية متبادلة منذ الثمانينيات؛ حيث صوَّر وجودها قلقًا صار واقعيًّا إلى حد بعيد، ومهمًّا، في الحقيقة، إلى حد بعيد، نتيجة ظهورها في المشهد الثقافي العام. وتكشف حقيقةُ أن «ندرة» الزواج قد فُضحت بعد ذلك، تكشف الطبيعةَ الخادعة في استخدام ألكس شاهدًا على هذه الندرة في الزواج، إلا أن وضعها كعرَض رئيسي لهذا التشخيص يستمر بدون إعاقة عمومًا. تؤكد قراءة الصور المؤثرة في «غير متزوجة وأنثى ويائسة ليس إلا Single, Female, and Desperate No More»، وهو مقال نُشر عام ٢٠٠٦م في صحيفة «نيويورك تايمز» غطى تراجع قصة هلع الزواج التي نشرت في «نيوزويك»، تؤكد بدقة مثل هذا النظام المبتكر؛ لأنه بينما اختارت «نيوزويك» أن تزود مقالها بصور أزواج كبار تزوجوا وأنجبوا بعد ذلك في الحياة، تصاحب قصة «نيويورك تايمز» صورة ألكس، عابسة في جلبابها. وبينما يحقق محتوى «غير متزوجة وأنثى ويائسة ليس إلا» الوعد الوارد في عنوانه بإظهار أن صورة المرأة العاملة التعيسة اليائسة مبالَغة، يؤكد اختيار هذه الصورة بشكل أخرق أن ألكس تعود من المستوى المكبوت في اللحظة نفسها التي يُدحَض فيها واقعها الديموجرافي. باختصار، برغم عدم وجود دليل ثقافي اجتماعي على وضعها، إذا استعرنا من خطاب «أرق في سياتل»، لا تزال ألكس تبدو صحيحة.

يستمر تراث ألكس بطرق عديدة ليمتد إلى قصص حساب الزفاف، وهي أعمال تستمر في الظهور حتى عدد مارس ٢٠٠٨م من «أطلنطك مانثلي»[٩] حيث برهنت المحررة لوري جوتليب Lori Gottlieb على أن النساء في أواخر العشرينيات من العمر وأوائل الثلاثينيات يجب أن يستقررن على أي زوج يمكن أن يجدنه. كما بررت أنه برغم أن دافعهن ربما يكون الصبر حتى يعثرن على الرجل المناسب إلا أن هذا القرار يمثل خطورة شديدة جدًّا بالنسبة للعنوسة بمجرد أن تكون المرأة في الأربعينيات.[١٠] تجادل وتقول: أي زوج أفضل من لا زوج. وتستمر مقالات جوتليب لتكون بمثابة عبارات عصرية تؤكد القوة الرمزية التي لا يزال اقتصاد الزواج يمارسها على النساء. وتوحي، بشكل أقوى، بأن الشعبية المستمرة للأحاديث التي تصور النساء غير المتزوجات ناقصات، وتضعهن في طبقة عليها أن تنهض للفعل — وأن تفعل ذلك قبل فوات الأوان — إذا كان لديهن أي أمل في أن يضمَنَّ لأنفسهن مستقبلًا في الزواج.

[٩] أطلنطك مانثلي Atlantic Monthly: مجلة أمريكية تأسست سنة ١٨٥٧م. (المترجم)

[١٠] لا تشير جوتليب إلى «الجاذبية المميتة» لكنها تشير إلى «أخبار مذاعة Broadcasting News» (١٩٨٧م)، وهو مثال آخر نموذجي لفشل امرأة مهنية في سوق الزواج. (المؤلفة)

بطلات ما بعد الأنثوية والاختيار وخطورة الغضب

بشكل مماثل تمامًا، عدَّل المجاز التصويري لما بعد الأنثوية بشكل دال صورة المرأة غير المتزوجة. تكتب جانيت كارستن لارسون في ١٩٨٨م عن القلق الذي يدعم ابتكار شخصيات مثل ألكس، وتفترض أن الأفلام الحديثة «بدأت تظهر خوف النساء المهنيات غير المتزوجات كطبقة» (١٩٨٨م: ٨٣). وكانت السنوات، بطرق ما، ألطف مع هذه الشخصية مما تتوقع لارسون؛ لأن ألكس تم تعديلها في الحاضر إلى بطلة بناتي غريبة الأطوار، رغم أنها تشعر بشدة بضغوط الزواج، إلا أنها أكثر ميلًا إلى الترحيب بهذا التحدي بشراء خنجرين بدل انتزاع الساطور. بينما بدا أن ألكس «الجاذبية المميتة» تقدم للثقافة الرأسمالية شخصية مروِّعة يجب استئصالها، فإن النساء المهنيات غير المتزوجات يُستهدَفن بنشاط كسوق ديموجرافية قوية. وتكون المرأة المهنية غير المتزوجة، القلقة بشأن مستقبلها في الزواج والإنجاب، في أغلب الأحيان نموذجًا للإغواء أكثر مما تكون نموذجًا للذم، والأنشطة المنزلية كلها من قبيل الأفلام التي تجذب النساء، والقصص التي تجذب الفتيات،[11] ودراما التليفزيون تغازل الأنثى في ذروة تركيزها عليها. وتم استيعاب نساء المدن غير المتزوجات، كما يُصوَّرْن خاصة في أعمال مثل «الجنس والمدينة» و«يوميات برجيت جونز»، في اقتصاد رأسمالي؛ لأن النزعة الكوزموبوليتانية والاحترافية في تلك الأعمال تزودهن ببعض القدرة للتركيز في الزواج. إلا أن هذا القبول، دائمًا وعلى الفور، تقابله مقولة إن شيئًا ما في حياة المرأة يُفتقَد إذا كانت بدون رفيق. وكما تذكرنا ديان نيجرا:[12] «يمكن اعتبار النزعة الأنثوية عقابًا، خاصةً فيما يتعلق بالنساء غير المتزوجات، وقد رفعت صورتهن الثقافية بدون أي تضخيمٍ مُناظِرٍ لوضعهن/اختياراتهن» (٢٠٠٨م: ١٠). وكما تشير تعليقات نيجرا، برغم أن منتجات ما بعد الأنثوية جعلت المرأة غير المتزوجة شخصية أكثر شيوعًا في المشهد الإعلامي، إلا أنها لم تغير بصورة مهمة المصطلحات التي تعبر عنها هناك. كثيرا ما تصنِّع هذه المنتجات المخاوف ذاتها من العلاقات حتى أنها ترد في حلقة عن المردود تدعمها «فائدة وهمية» للزواج توجد باستمرار.

[11] القصص التي تجذب الفتيات chick lit: مصطلح يشير إلى جنس قصصي من قصص النساء يُكتَب ويسوَّق للصبايا، وخاصة العاملات غير المتزوجات في العشرينيات أو الثلاثينيات من العمر. (المترجم)

[12] ديان نيجرا Diane Negra (١٩٦٦م–…): أستاذة في السينما والتلفزيون في جامعة أنجليا الشرقية East Anglia. (المترجم)

بالمثل، برغم أن المرأة غير المتزوجة تظهر أكثر في الثقافة الأنثوية العامة، فإن ثمن عزل هويتها الموصومة هو فقدان السخط أو الغضب. بشكل خاص، برغم أنها كئيبة أو عُصَابية غالبًا، إلا أنها لم تعد تبدو قادرة أو مهتمة بالملاحظات اللفظية التي قد تغير الوضع الراهن بحال من الأحوال. تتحول البطلة بعد الأنثوية، مبتكَرةً كشخصية تفتقر إلى القدرة على التحكم في المشاعر السلبية القوية، عينًا لا ترى أن معرفة المُثُل البطريركية تدعم الضغط على النساء ليتزوجن وينجبن، وهكذا تزيح البصائر الأنثوية المحتملة في مد من الموارد الشاحبة وزجاجات المارتيني.[١٣] البطلة النموذجية بعد الأنثوية متواضعة وحلوة، وهما صفتان ثبت أنهما مستساغان بشكل ممتع بالنسبة للمشاهدين الذين لا يروق لهم كثير من الممثلات فقط بل لا يروق لهم أيضًا الكثير من الأفلام. تشكل شخصية الفتاة المجاورة[١٤] صور النجمات لكثير من الممثلات الناجحات اللائي يظهرن في الكوميديات الرومانسية في العقد الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، بما فيهن سندرا بلوك («الأمل يطفو Hope Floats»، بينما كنتم نائمين While You Were Sleeping»، «ملاحظة لأسبوعين Two Weeks Notice»)، وريز وثرسبون («أسفل بيت في ألاباما Down Home Alabama»، «شقراء قانونًا Legally Blond»، «شقراء قانونًا ٢»)، وكيت هادسون («كيف تفقدين فتًى في ١٠ أيام How to Lose a Guy in 10 Days»، «هيلين الصاعدة Raising Helen»، «ذَهَب الأحمق Fool's Gold»)، وكاترين هيجل[١٥] («الحبلى Knocked Up»، «٢٧ ثوبًا 27 Dresses»). في كل حالة، تنبثق فتنة المرأة عمومًا من حقيقة أنها طيبة ولا تمثل تهديدًا، وهما سمتان شخصيتان تضمن لسعيها الرومانسي نتيجة مُرضية. (مرة أخرى؛ لأن الغضب قد يلوث فرصة المرأة في منافسات اقتصاد الزواج والإنجاب، فإن احتمال زواج الساذجة الحلوة أكبر من احتمال زواج صديقتها الساخرة.)

---

[١٣] المارتيني martini: كوكتيل من الجن أو الفودكا والنبيذ المجفف. (المترجم)

[١٤] الفتاة المجاورة girl-next-door: نمط ثقافي وجنسي من النساء يأتي في الكتابات الأمريكية للإشارة إلى الأنوثة المأمونة الجانب والمتواضعة في مقابل الأنماط الأنثوية الأخرى في الثقافة الأمريكية. (المترجم)

[١٥] سندرا بلوك Sandra Bullock (١٩٦٤م–...)، وريز وثرسبون Reese Witherspoon (١٩٧٦م–...)، وكيت هادسون Kate Hudson (١٩٧٩م–...)، وكاترين هيجل Katherine Heigl (١٩٧٨م–...) ممثلات أمريكيات. (المترجم)

نقيض البطلة الشاكية هي المنتقمة الأنانية، امرأة تميل لأن تُذَم بأنها «مجنونة». ربما توجد أكثر الأمثلة إزعاجًا لهذا النموذج في صورة جين فوندا[١٦] (التي شكلت نزعتها الأنثوية صورتها كنجمة) كزوجة أب مقبلة شرسة لجنفير لوبيز[١٧] في فيلم معاد للنساء بعنوان «وحش بالقانون» (٢٠٠٥م).[١٨] إذا كانت الأنثوية الغضبى الآن نموذجًا يقصد منه النبذ والسخرية، فتلك الصفات التي تنجح في الإبقاء على من يتحدين ظلم النوع، ورسالتهن ذاتها، رجعية وتنطوي على مفارقة تاريخية. وبالتالي يؤكد الانتقاد العام للأنثوية (وهو انتقاد يبدو مبرَّرًا) أن المظالم الأنثوية كانت، وتبقى، مفرطةً ومبالغًا فيها. يقدم التقابل بين الساذجة الفاتنة والشرسة اللحوح إطارًا تفسيريًّا لانعطافة الثقافة العامة إلى البطلة الشيطانية، التي، على ما يبدو، تمثل إيماءة إنكار تقبل ضمنيًّا صنف ألكس، الصنف الذي يقاوم بعنف، باعتباره بشاعة منفرة ومتضخمة وصريحة.

يؤكد الاحتفال بالنساء اللائي لا يمثلن تهديدًا في السنوات التي تلت «الجاذبية المميتة» أن الحاجة إلى إنكار تراث ألكس تؤسس الحياة بعد الأنثوية؛ لا يمكن للنماذج الأنثوية المعاصرة، منهمكة في مباراة ملاكمة باهتة مع الشرسات غير اللائقات اللائي يُعتبرن متطرفات قاسيات، أن تعرِّض للخطر مغزى الكراهية التي ترافق اتهام امرأة بأنها أنثوية «غاضبة». وقد حدَّدت هذه الأقوال المألوفة بالتأكيد معايير الهويات الأنثوية المتاحة في القرن الحادي والعشرين، إلا أن هذا الغياب أثمر بشكل نموذجي في لغة «الاختيار»، وهي الآن عنصر تنظيم في كل المحادثات المتعلقة بحيوات النساء. إن فكرة أن النساء يجب أن يخترن ويجب أن يعشن مع هذه الاختيارات هي الروح المسيطرة في فترة ما بعد الأنثوية. وما يخشى بشأن هذه الفكرة هو، بالطبع، هو تقلص الخطابات المتاحة لتحتوي فقط على مصطلحات المسئولية الشخصية الليبرالية الجديدة، ويتضمن ذلك أنه بصرف النظر عما يحدث للمرأة فهو نتيجة اختيارها. وبينما يبدو من التعجل أن ننسب لفيلم واحد ما هو بالتأكيد خطاب مألوف وواسع الانتشار، إلا أن الإحساس الذي يثيره «الجاذبية

[١٦] جين فوندا Jane Fonda (١٩٣٧م–...): ممثلة أمريكية، كاتبة ونَشِطة سياسيًّا. (المترجم)

[١٧] جنفير لوبيز Jennifer Lopez (١٩٦٩م–...): ممثلة ومطربة وراقصة أمريكية. (المترجم)

[١٨] اسم الفيلم Monster-in-Law لعب على الصيغة mother in-law التي تعني زوجة الأب، وقد تم استبدال كلمة أم mother لتحل مكانها كلمة وحش Monster، البطلة هنا ليست أمًّا بالقانون بل وحشًا بالقانون. (المترجم)

المميتة» بأنه لا يوجد إلا عدد محدود من الهويات المتاحة على النساء أن يخترن بينها، وأن ثمن الاختيار الخطأ انحدارٌ خطير، ثبت رغم ذلك أنه تخطيط مغرٍ للغاية. كما برهنت الناقدة الأنثوية بوني دو:[١٩]

> النزعة بعد الأنثوية محاولة ... إذا أخذنا السياسي وجعلناه شخصيًّا، إذا أنكرنا أن النزعة الأنثوية لها مطلب اجتماعي وسياسي، فعلينا أن نؤكد بدلًا من ذلك أن مصير المرأة في يديها تمامًا. إن وهم الوكالة وهمٌ مغرٍ، خاصة حين تكون النساء اللائي يَضِعْن، أو اللائي يخترن اختيارات سيئة، أو اللائي يفشلن في دخول السوق في الوقت المناسب أو بالطريقة المناسبة، مروِّعات ومجنونات، مثل ألكس فورست.
>
> (٢٠٠٦م: ١٢٧)

وفي هذا النموذج، كما بيَّنَّا في الفصل الثالث، تُعتَبَر ألكس الشخصية التي تتحمل بمفردها مسئولية اختياراتها السيئة، ولا يهتم نص الفيلم أو الاستقبال الجماهيري الذي حظي به بالتساؤل لماذا علينا أن نستعدَّ تمامًا لقبول فرضية أن هذه الاختيارات تضمن لها عنوسة مستمرة. لماذا من السهل جدًّا، على سبيل المثال، أن نعتقد أن ألكس تنشغل بأحوال حقيقية بشأن أن هذه «فرصتها الأخيرة» للأمومة؟ لماذا يجب أن نبرز اقتصاديات الزواج والإنجاب وكأنها فرضيات في خيام الندرة؛ حيث يُمنَح الناس عددًا محدودًا من الاختيارات وعليهم أن يأخذوها، أو يتعرضوا لخطر أن عدم المشاركة؟ لا أقصد أن أقول إن الحقائق البيولوجية لا تؤثر على هذه المناقشة، لكن القيود المؤقتة التي تعلنها ثقافة ما بعد الأنثوية لها، بالأحرى، خط زمني ضيق بصورة لا تغتفر؛ بحيث يبدو من المعقول تمامًا أن نقول إن من المرجح أن المرأة التي لا تكون حاملًا أو متزوجة في السادسة والثلاثين ستبقى بدون حمل أو زواج إلى الأبد. وبرغم النكران العام لهذه الفكرة وحقيقة أن النساء يثبتن يوميًّا عدم صحتها، إلا أن هذه الأسطورة تستمر في الانتشار باعتبارها حقيقة.

[١٩] بوني دو Bonnie Dow: كاتبة أمريكية، أستاذة مساعدة في جامعة جورجيا. (المترجم)

منازعات ما بعد الأنثوية

جزء من السبب الذي يجعل «الجاذبية المميتة» يعزز بعفوية هلع الزواج والإنجاب، وبالتالي يقف مثالا لهذه الضغوط، أنه نسب هزيمة ألكس كاملة إلى بيث، المرأة التي اختارت الاختيارات «الصحيحة»، وتعكس حياتها المقنعة عمومًا حصافة أنها فعلت ذلك. أكثر من المعركة بين الجنسين، يركز الفيلم بؤرته بشراسة على المعركة بين ألكس وبيث، المرأة العاملة مقابل الأم التقليدية، وهو تبسيط اختزالي إلى حدٍّ بعيد إلا أنه يبدو وقد شفَّر هويات الأنثى في العصر الحالي.[٢٠] ببساطة، يتناول «الجاذبية المميتة» أهم مشكلتين يواجهان موضوع ما بعد الأنثوية والمهنة والأسرة، ويوزعهما في شخصيتين مختلفتين. بينما تحاول بلاغة «امتلاك الكل» التوفيق بين هذين القطبين اللذين يفترض أنهما متعارضان، يرفض «الجاذبية المميتة» الإفصاح عن هذه القضية، وعن أية معالجة مسئولة لما يحتاج إلى التفكير في دور الرجال وأنظمة الدعم العامة (أو الافتقار إلى ذلك) في تشكيل التواجد المشترك للمهنة والالتزامات العائلية سواء كان قابلًا للتطبيق أم لا. إلا أن الفيلم، باستخدام الفردية بلا كلل، منطق الليبرالية الجديدة الذي تناولناه بالتفصيل في الفصل الرابع، يتخلى عن مسئولية التفكير في هذه القضية كقضية تواجهها النساء والعائلات بشكل جماعي. ويؤكد الفيلم، بإبراز مناظرة عن المرأة العاملة مقابل الأم التقليدية، أن هذه الهويات يجب أن تكون مانعة بالتبادل، ويبحث اختيارات حياة الأنثى على هذه الأسس. وبينما يبدو هذا التبسيط الاختزالي إلى حد بعيد سطحيةً مضحكةً غالبًا، وبالتالي لا يستحق أن يُقدَّم اعتمادًا في خطاب له اهتمامات أنثوية، أصبح هذا السؤال قضية رائدات عصرنا.

ولفهم هذه العملية، على المرء أن يسلم أولًا بمفهوم أن وسائل الإعلام أصبحت إلى حد بعيد الأداة التي لا تنشر الأجندات الأنثوية فقط، لكن هذه الأجندات تتأسس بها أيضًا، بحيث يكون احتمال أن تصوغ الثقافة العامة مصطلحات أية مناظرة أكبر من احتمال أن تصوغها النشيطات الملتزمات. وطبقًا لهذا يكون أهم موضوع أنثوي يحتل موقعه في الإعلام المذاع والمساحات المنشورة في السنوات الخمس الأخيرة هو النزاع بين «الأم ست

[٢٠] لمناقشة كيف أن إدراك الندرة في اقتصاد الزواج يؤدي إلى دورات مزعجة من الغيرة والشقاق بين النساء، انظر مقالي «حسد الزواج Marriage Envy» (ليونارد، ٢٠٠٦م). (المؤلفة)

البيت مقابل الأم العاملة»، في حديث حرض عليه جزئيًّا مقال «الانسحاب من الثورة» الذي كتبته ليزا بلكين[21] في «نيويورك تايمز» في ٢٠٠٣م. إن كلام بلكين عن فئات من النساء المفضلات الناجحات يتخلين عن أعمالهن المرموقة ليقضين وقتًا مع أطفالهن أجَّج وشرَّع مناظرة تحض النساء على «الاختيار» بين هويتين، هوية المرأة العاملة الطموحة وهوية الأم المخلصة. وبقدر ما تُعرَض ألكس وبيث في أدوار حمقاء حيث لا تُمنَح أي منهما ذاتية كاملة، يرتكز الحديث على الصور المناسبة لنساء لا نظير لهن في الواقع. المشاكل في إطار المناقشة متعددة: كرر الساخطون الذين يرفضون هذا النموذج، على سبيل المثال، إن نزعة الانسحاب ضُخِّمت وبولغ فيها، وكشف آخرون قصر النظر في تأسيس تشخيص ثقافي على أفعال عدد ضئيل من النساء المتميزات. وبالمثل، وكما تبرهن ماري دوجلاس ففروس،[22] مستبعدة القصص التي «تشرع المفاهيم القديمة بشكل خطير عن النساء والعمل والأسرة ... يتلاءم الانسحاب جيدًا مع هذه البلاغة المحافظة بإلقاء الضوء على نظم العائلة التي عفا عليها الزمن، ويكتمل بإعلان النساء اللائي يملن للجنس الآخر أن البيت والعائلة حق لهن» (٢٠٠٧م: ٤٩–٥٠). وباسم «استكشاف» الخيارات، يميل حديث الاستبعاد إلى تعزيز المثل الخاصة بالنوع، خاصة بافتراض أن الأمومة هي المجال الرئيسي للنساء، ويستعيد ببراعة المفاهيم التقليدية عن ربة البيت القنوعة. وتتنبأ ما تعرف «بحروب الأمهات» التي انبثقت في أعقاب هذه اللحظة بمثل هذا الحسم بدقة؛ لأنها توحي بأن النساء هن اللائي سوف يقاومن المصطلحات التي سوف تُعرَّف بها الهوية الأنثوية، وأن اختيارات النساء تنحصر بدقة في هاتين الفئتَين المتعارضتَين.

ويكشف تراث ألكس أن حسم بيث وصل إلى مدًى بعيد، ويعود الفضل في ذلك إلى إيحائه بأن التعريفات العكسية retrograde للأسرة تطوِّق المصطلحات التي يمكن أن تفترض بها المناظرات الأنثوية. تؤكد انتقادات الكتب والمقالات باستطراد أن هذا «الاختيار» هو القضية الأكثر إلحاحًا التي تواجه النساء اليوم، وهو اختيار يؤسسه نزاع

[21] ليزا بلكين Lisa Belkin: كاتبة في مجلة «نيويورك تايمز» وقد نشر مقالها «الانسحاب من الثورة Opt-Out Revolution» في عدد ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٣م. (المترجم)

[22] ماري دوجلاس ففروس Mary Douglas Vavrus: كاتبة أمريكية من أهم كتبها «أخبار ما بعد الأنثوية Postfeminist News»، و«دراسات في الثقافة الأمريكية American Culture Studies» بالاشتراك مع كاترين وارن Catherine A. Warren. (المترجم)

تجسده منزلتَي بيث وألكس في الحياة. وفي تكرار لهذا الحديث، تشجب النساء المعاصرات التأثيرات المؤذية التي توضع على عاتق النساء والمجتمع حين تتطلع الإناث إلى عباءة «المرأة العاملة»؛ وتكشف هذه الخطابات المصائب الشخصية والعامة كاتبة أمريكية، نشطة في الحركة الأنثوية التي تحل في أعقاب الحركات الكبرى باتجاه توظيف الإناث.[٢٣] وفي هذه المسارات، يُقدَّم نموذج المرأة العاملة كبشَ فداءٍ للعلل الاجتماعية، وتدور بؤرتها النقدية حول فكرة أن العودة للقيم التقليدية تجعل النساء أسعد، وتفيد عالمًا يعاني نتيجة لتطلعات الأنثى العاملة. وقد تأكد هذا الرأي، على سبيل المثال، بجدال في سبتمبر ٢٠٠٦م حين كتب مشارك في «فوربس» أونلاين[٢٤] مقالًا يدعي أن النساء العاملات زوجات سيئات. وبينما كان التفاعل الأنثوي لهذا الإنكار جارفًا، فإن حقيقة أن المعلق يستطيع مرة أخرى أن يصور هذا على أنه معركة بين «العمل work» و«الزوجية wifehood» — وأن منتقديه كانوا خاضعين لهذه النماذج حتى في دوافعهم الصاخبة — يؤكد الوصف المستمر للعمل والزوجية كهويات متصارعة لا متكاملة.





في هذا النزاع تَلَقَى ألكس مصيرها الدموي على يدَي بيث.

يمكن التوصل إلى النتيجة نفسها من حقيقة أن النساء اليوم تستجوبهن ثقافة تطلب منهن تبرير أي وضع يحتللنه فيما يتعلق «بتوازن العمل-الحياة». بينما تدافع

[٢٣] انظر بشكل خاص كريتندن Crittenden (٢٠٠٠م) وأوبيرن O'Beirne (٢٠٠٦م). (المؤلفة)

[٢٤] فوربس أونلاين Forbes online: مجلة تعتني بشئون المال والأعمال، تصدر كل أسبوعين وتحمل اسم مؤسسها. (المترجم)

بعض النساء عن قرار ترك العمل، تعلن أخريات قرارهن بأن يعملن و/أو يشجعن نساءً أخريات على أن يدركن الأخطار المالية والشخصية المرتبطة بالتخلي عن العمل.[٢٥] وترتبط بدراسات من هذا المنحى اعتبارات شخصية ومجادلات عنيفة، وتقارير تلاحظ باستفاضة نقص دعم المؤسسات أو الشركات لبرامج تقوم بتكييف النساء والرجال لدفعهم إلى تعهدات أسرية ومهنية.[٢٦] وتوحي، عمومًا، الطاقة التي تدوِّم حول هذه القضية بأننا لا نزال إلى حدٍّ بعيد ثقافة تقلقها مسألة التفاوض بشأن حيوات الإناث، وربما يرجع ذلك جزئيًّا إلى أن النماذج الاختزالية التي نحاول بها هذا التفاوض تركت الكثير مما يستحق الرغبة. بينما يتجلى القلق العميق الذي يحيط بهذه القضية في فركِ اليد بشكل استحواذي بشأن تكلفة اختيار مسار واحد على حساب الآخر، ولا يستطيع المرء أن يتجنب الإحساس بأن المناظرة بلا معنًى من الناحية الفكرية مسلمًا بحقيقة أن الطريقة الوحيدة لتصور هذه القضية كانت تحريض شكل من النسوية womanhood ضد الآخر.

في هذا، ثبت أن تصوير «الجاذبية المميتة» لبيث وألكس كاشفٌ إلى حدٍّ بعيد؛ لأن ألكس فورست لا تزال تقدم كشخصية تحذيرية لهوية أنثوية غير مرغوبة بقوة، وظهورها، حتى بعد عشرين عامًا، يزيد الضغط الثقافي على النساء ليفكرن كثيرًا بشأن اختياراتهن في الحياة. وبينما هذا انشغال مهم بدون شك، إلا أن حقيقة أن دان يسقط خارج الإطار في الفيلم تمثل عرَضًا دقيقًا للمشكلة مع صيغ النوع الشائعة. بينما إزاحة دان من النزاع بين بيث وألكس يمكن أن يُبرهَن على سلبيته، وتبقى الحقيقة، كما لاحظت بوني دو، أن «دان لا يمكن أن يكون البطل؛ لأنه الجائزة» (٢٠٠٦م: ١٢٦). إذا كان القتال بين المرأتين يبدو معركة ليؤمِّنا لنفسيهما سلعة نادرة، فإن هذا النموذج الناقص يؤسس بالتأكيد وصف دان بأنه رجل من نوع على النساء أن يتمسكن به. إلا أن هذه الملاحظة ليست تحذيرية على الإطلاق؛ لأنها تستدعي فرضيات عكسية عن استقلال الأنثى، وتسلم، في الوقت ذاته، للرجال بجواز إساءة معاملة النساء. حتى برغم أن دان يخدع بيث ويسيء

---

[٢٥] للاطلاع على دفاع يتسم بالنفاق عن الانسحاب، انظر فلنجان Flanagan (٢٠٠٦م). وللاطلاع على قراءة تتناول الأمومة وهي تكشف روح التبرير الذاتي التي ربما تدفعها بشكل هادف إلى وظيفة طوال الوقت، انظر وارنر Warner (٢٠٠٦م). وللاطلاع على نص يحض النساء على العمل لأسباب شخصية واقتصادية، انظر هيرشمان Hirschman (٢٠٠٦م) وبيننتس Bennetts (٢٠٠٧م) (المؤلفة)

[٢٦] للاطلاع على دراسات حول هذه القضية، انظر ستون Stone (٢٠٠٧م) وهيوليت Hewlett (٢٠٠٧م). (المؤلفة)

لألكس، إلا أن المرأتين لا تزالان ترغبان بماسوشية في وجوده. وكنموذج تأسيسي، تعرض نهاية الفيلم المدى الذي تؤسس به الثقافة بعد الأنثوية نفسها حول شبح تنافس الأنثى وعدائها؛ لا يظهر الفيلم أي رأي يتعلق بأن النساء على أية حال «في ذلك سواء».

بدلًا من ذلك، بمجرد أن يبقى دان خارج إطار القتال والقتل فيما بعد، يكون الرجال أيضًا غائبين عن «حروب الأمهات». ويفشل الحديث عمومًا في ملاحظة الدور الذي يأخذه تفوق الذكور بإضافة مصطلح ثالث أو رابع لهذا الثنائي الاختزالي. ومن الأسهل، على ما يبدو، تجنب الرجال، الذين يتم تفاديهم في عرض مثير يفضل أن يعتبر المشاكل التي تواجه النساء قابلة للحل بشكل خيالي بهزيمة امرأة أخرى. إن النماذج من قبيل النموذج الذي يقدم في «الجاذبية المميتة» ترفض التفكير في القيود السياسية أو المؤسسية أو الاقتصادية التي تؤثر على حيوات الإناث — الضغوط التي تبقى بطرق عديدة على مفهوم «اختيار» اسم مغلوط — وتبسط بشدة، وتشخصن، مجرد مناظرة. والنزاعات اللطيفة التي تصادف أن ربطناها باعتبارات تتعلق بحيوات الإناث ليست صورًا مسئولة للشروخ المنطقية في التنظير الأنثوي؛ إنها بالأحرى تعرض رأيًا يتوافق مع النهاية غير المبررة في «الجاذبية المميتة» من حيث إنها أفسق من أن تحتمل تحيز المشاهدين، وتطمئن المشاهدين بشكل آمن بالاختزال السهل للمعركة والحلول المناسبة. ويظهر تصوير المناظرة بهذه الطريقة حقيقة أن محتوى حيوات الإناث، واتخاذ القرارات فيها، لا تزال عمومًا تُعتَبر غير منطقية. إن رفض مسألة الاعتبار الحقيقي والاعتراف بصعوباتها هو في الحقيقة عرض للإهمال المحير بضخامة الاهتمام الجماهيري الذي حظيت به هذه القضية. برغم أن الحديث المعاصر عن وضع حيوات الإناث يُجمَّل شكليًّا، إلا أنه يكشف أنه يشترك في الكثير مع النتيجة المثيرة التي توصل إليها «الجاذبية المميتة» — لا يقدمان كلاهما إلا الإجابات السهلة، الإجابات التي تُحبَط بالرغبة في تقليص هويات الإناث إلى صور كاريكاتيرية وتنافس. وهكذا ربما تحتاج الدعوات لتواصل وائتلاف لهما مغزًى بين النساء، والإصرار على إعادة تصوير المناظرة بطرق تضع في اعتبارها المحددات الاقتصادية والمؤسسية، وتحتاج النوعية ذاتها من الإلحاح والنقمة، النوعية التي تمثل، في الحقيقة، كل رصيد لألكس. وربما يكون هذا هو الوقت المناسب للأنثويات اللائي يرغبن في مناظرة تعاد صياغتها على فرضيات الاحتواء بدلًا من فرضيات الاستبعاد للمطالبة بالنوعية ذاتها من الاهتمام الذي حظيت به ألكس، لنقول عموما إننا، في مطالبتنا بالائتلاف بدلًا من التنافس، لن يتم تجاهلنا.


هنـــداوي


MOHAMED KHATAB